BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE
201
6 F
9

Shakespeare.

31-2-E. 21

Digitized by Google

Das Recht der Ueberſetzung in die engliſche und franzöſiſche Sprache behält ſich der Verleger vor.

Shakespeare.

Von

G. G. Gervinus.

Vierte verbesserte Auflage.

Mit ergänzenden Anmerkungen versehen

von

Rudolph Genée.

Erster Band.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1872.

— Subjects, on which I should find it difficult, not to say too much, though certain after all, that I should still leave the better part unsaid, and the gleaning for others richer than my own harvest.

Coleridge.

BIBLIOTEK

Vorrede

zur ersten bis dritten Auflage.

Die Schilderung des großen britischen Dichters, die ich hier veröffentliche, ist aus einer Reihe von glücklichen Stunden entsprungen, in denen ich mehrere Jahre hindurch die Werke Shakespeare's zu einem Gegenstande andauernder Betrachtung machte und aus ihrer Erklärung die edelsten Genüsse zog.

Nach der Vollendung meiner Geschichte der deutschen Dichtung drängte es mich, auf das lange verlassene Gebiet politischer Geschichte, meiner anfänglichen Richtung, zurückzukehren. Meine Absicht war, und sie ist es noch, an den Schlußsatz jener historischen Darstellung unserer Dichtung anzuknüpfen und den Versuch zu wagen, die Geschichte unserer Zeit zu schreiben, in ihr dem deutschen Volke wie im Spiegel das Bild seiner Gegenwart zu zeigen, ihm seine Schmach, seinen Beruf, seine Hoffnungen vorzuhalten, ihm die Züge und die Natur des ganzen Körpers und Geistes dieser Zeit zu deuten, die mehr und mehr eine große und bedeutungsvolle zu werden und die Mühe des geschichtlichen Beobachters zu lohnen versprach. Seitdem haben die Ereignisse dieser Erwartung rasch zu entsprechen begonnen; sie

bieten dem Geſchichtſchreiber eine ſtets lockendere Aufgabe und werden ihm zugleich eine ſtets lehrreichere Schule. Sie haben auch mich aus einer beobachtenden Stellung eine Weile in den Strudel der werdenden Verhältniſſe geriſſen, ein Labyrinth, in dem für uns, was auch der Anſchein dagegen ſagen möchte, vorerſt keine Ausſicht iſt zu einem befriedigenden und abſchließenden Ziele.

In dieſen Regungen des äußeren Lebens war mir ein Ort der Sammlung und Gemüthsfaſſung, mitten im Forſchen nach den gemeinen Hebeln, die die geſchichtliche Welt bewegen, eine Erhebung der Seele über die Niederungen der Wirklichkeit weg ein Bedürfniß geblieben, das ſich nicht abweiſen ließ.

Die nächſte Vergangenheit unſerer Bildung und Geſchichte erklärt es zur Genüge, warum wir noch Alle in Deutſchland gewöhnt ſind, der ſchönen Kunſt und ihrer Gaben nicht wohl entbehren zu können. Die Gegenwart aber ruft uns gleichſam aus dieſen theuer und liebgewordenen Gewöhnungen hinweg auf das Gebiet des handelnden Lebens herüber, das ſich mit halber Anſtrengung nicht gewinnen läßt, das unſere geſammten Kräfte in Anſpruch nimmt. Getheilt zwiſchen dieſe ſtreitenden Bedürfniſſe und Anforderungen, wie läßt ſich beiden genügen, ohne beiden zu ſchaden?

Den Forderungen des Vaterlandes, den Pflichten des Tages, dem thätigen Berufe des Lebens läßt ſich nichts abdingen; ihm will zuerſt Genüge geleiſtet ſein; der Genuß, die geiſtige Würze muß ſich ihm fügen. Aber die Genüſſe des Geiſtes ſelbſt können der Art ſein, daß ſie ein Sporn unſerer handelnden Thätigkeit und Wirkſamkeit werden, wenn ſie ſo gewählt ſind, daß ſie unſere Empfindungen unverkünſtelt, unſere Vorſtellungen geſund halten, daß ſie

neben Gemüth und Einbildungskraft auch den praktischen Verstand beschäftigen und die Willenskraft zu Entschlüssen bestimmen. Der musischen Werke, die diese Eigenschaft in einem höheren Grade besitzen, sind überhaupt nur Wenige; diese Wenigen sind aber von dem ersten und größesten Range.

In der Bildungsgeschichte Englands und Deutschlands gibt es zwei Männer, der Eine in diesem, der Andere in jenem Lande geboren, die die alte germanische Verwandtschaft und Gemeinschaft noch in diesen späteren Jahrhunderten aufrecht halten, in deren Besitz sich die beiden Nationen theilen, um deren höhere Würdigung sie sich streiten. Der gleiche Theil, den sie an dem vorzugsweise praktischen und an dem vorzugsweise geistigen Volke haben, rückt diese Vermittler zweier Nationen vorragend in jene mittlere Stellung, wo sich widersprechende Eigenschaften versöhnen und verbinden, worin eine sichere Bürgschaft menschlicher Größe gelegen ist. Ein gleich interessantes Bild bietet die ganze Geistesgeschichte der Menschheit vielleicht nicht zum zweitenmale dar! Diese Männer und ihr Verhältniß zu beiden Völkern haben mir daher immer zu denken und zu bewundern gegeben; sie traten mir in diesen Zeiten näher, wo uns in unserer eigenthümlichen Lage ihre Werke die geeignetste Nahrung bieten.

Unseren Händel haben sie in England eingebürgert und zu den Ihren gezählt, sie haben in dauernder Ueberlieferung, zwischen allen Verderbnissen des Zeitgeschmacks, seine reine Tonkunst lieb behalten, sein Andenken dankbar bewahrt. Zu ihm, einem Luther an überströmender Kraftfülle, an starker und heftiger Gemüthsart, an protestantisch-religiöser Tiefe, an weiter Beherrschung der inneren Welt der Gefühle und an wunderbarer Sprachschöpfung, zu ihm

muß man sich retten, wenn man von den Verirrungen des musikalischen Treibens einer empfindungsarmen und zerrissenen Zeit hinwegflüchten will; denn bei ihm allein unter den Neueren lernt man verstehen, was die Alten von der männlichen Dorischen Tonweise als einem sittlichen Bildungsmittel und von ihren veredelnden und kräftigenden Wirkungen auf Charakter und Willen des Menschen gesagt haben. Ihm haben die Engländer die richtigere Schätzung zu Theil werden lassen; er ist dort der Nationalliebling unter den Tonkünstlern geblieben, obwohl an menschlichem und musikalischem Charakter kein deutscherer Mann gefunden wird, obwohl seine Tonkunst in einer ganz organischen Weise sogar mit der Geschichte unserer Dichtung und ihren höchsten Eigenschaften verwebt ist. — Davon vielleicht ein andermal.

Dem Engländer Shakespeare rühmen wir uns gern sein größeres Recht gethan zu haben; gewiß ist, daß wir ihn durch Fleiß und Liebe, so gut wie England unseren Händel, uns erobert haben, wenn auch England nicht in dem Maaße, wie wir jenen, ihn sich rauben ließ. Wenn es um geistige Genüsse gilt, die uns, an jenem Scheidewege zwischen thätigem und betrachtendem Leben, in sich selbst die höchste Befriedigung gewähren können, ohne uns für den Beruf des äußeren Handelns zu erschlaffen, so gibt es keine reichere Quelle als diesen Dichter, der mit den Zaubern seiner Einbildungskraft die schwärmerische Jugend und ihre Ideale fesselt, wie er mit der Besonnenheit und Reife seines Urtheils dem männlichen Geiste unerschöpfliche Nahrung bietet; der den Sinn für das wirkliche und wirkende Leben in seinem breitesten Umfange stählt und schärft, aber zugleich über seine Schranken weit emporhebt zur Anschauung der ewigen Güter; der die Welt zu-

gleich zu lieben und gering zu achten, zu beherrschen und zu entbehren lehrt. Mit diesen Eigenschaften hat uns Shakespeare die Freude an vieler anderen Dichtung verleiden können, weil er für alles Aufgegebene hundertfachen Ersatz bietet. Selbst an unseren eigenen großen Dichtern, an unseren Goethe und Schiller, hat er uns zweifeln gemacht; es ist bekannt genug, daß in einer jungen Schule in Deutschland der messianische Glaube an die Zukunft eines zweiten, deutschen Shakespeare herrscht, der eine größere dramatische Kunst begründen werde, als jene Beiden. Bis er kommt, bis dieser Glaube wirksam genug geworden ist, um Shakespeare zu versetzen, kann es uns in jener Lage, wo wir, an der Schwelle eines neuen politischen Lebens, einer praktischen Geistesschule bedürftig sind, auf alle Fälle nichts schaden und nur nützen, wenn diese Richtung des Geschmacks Bestand erhält und sich ausbreitet, wenn wir es aufs Neue angreifen, den alten Shakespeare bei uns immer mehr einzubürgern, selbst auf die Gefahr hin, daß er unsere Dichter mehr und mehr in Schatten stelle. So wäre es von demselben Nutzen für unser geistiges Leben, wenn sein berühmter Zeitgenosse Bacon zeitgemäß wiederbelebt würde, um unserer idealistischen Philosophie die Wage zu halten. Denn Beide, Dichter und Philosoph, die in Geschichte und Politik ihres Volkes tiefe Blicke gethan haben, stehen auf dem Höhepunkte ihrer Kunst und Speculation immer zugleich auf dem ebenen Boden der realen Welt; sie wirken mit der Gesundheit ihres Geistes auf die Gesundung der Köpfe, da sie auch in ihren ideellsten und abstractesten Darstellungen auf eine Bereitung für das Leben hinarbeiten, *wie es ist*, für *das* Leben, um das es in den Werken der Politik ausschließlich gilt. Unsere zahme,

bald romantiſch und phantaſtiſch ausſchweifende, bald häuslich und bürgerlich hinſchleppende Poeſie und unſere ſpiritualiſtiſche Philoſophie thut das nicht, und wir ſollten wohl überlegen, ob das die geeignete Schule iſt, uns für den Beruf vorzubereiten, dem wir ſo eifrig entgegenſtreben. In England, dem Lande der politiſchen Meiſterſchaft, würde man ſie nicht dafür erkennen. Denn Niemand ſei ſo voll Wahn und Thorheit zu glauben, daß jene ſo beſchaffenen Dichter und Philoſophen irgend ein Zufall in dieß ſo beſchaffene Volk hineingeworfen habe! Ein Volksgeiſt, derſelbe praktiſche tüchtige Lebensſinn, der jenen Staat und jene Volksfreiheit geſchaffen hat, hat auch jene lebensweiſe Dichtung und jene erfahrungsvolle Philoſophie geſtaltet. Und je mehr und entſchiedener wir uns Sinn und Gefallen an ſolchen Geiſteswerken an- und ausbilden, je entſchiedener werden auch wir der Befähigung entgegenreifen, das handelnde Leben mit dem Geſchicke zu bauen, das jene ausgewanderten Vorfahren, aller Welt zur Nachahmung, bewieſen haben.

Dieß Buch will anleiten, den Dichter zu leſen, von dem es handelt. Möchte man es darum nicht auswählend und zerpflückend leſen, ſondern im Zuſammenhange und ganz, und den Dichter immer zur Seite. Vieles möchte ſonſt unverſtändlich bleiben, vieles grillenhaft dünken, vieles in den Dichter hineingelegt ſcheinen, während mein anſpruchloſes Beſtreben war, ihn ſo viel als möglich zu ſeiner Erklärung ſelbſt reden zu laſſen. Die Erlebniſſe meiner Betrachtung, ungeſucht wie ſie ſind, werden nach manchen Seiten hin nichts Neues bringen, nach anderen Viele überraſchen. So braucht man die dichteriſche Schönheit, die intellectuelle Ueberlegenheit in Shakeſpeare's Werken den meiſten Leſern nicht mehr nachzuweiſen; die

glänzende ſittliche Hoheit dieſes Dichters haben wir uns dagegen durch äußerliche Dinge vielfach verdecken laſſen. Sieht man erſt durch die äußere Hülle hindurch, ſo wird man auch in dieſer Hinſicht eine Größe in dieſem Manne gewahren, die mit jeder andern Seite in ihm wetteifert, die aber wohl Manchem in dieſer Zeit fremdartig auffallen wird, in der man ſich gewöhnt hat, die geiſtige Größe von Freigeiſterei und freien Sitten unzertrennlich zu denken.

Oft iſt mir die tadelſüchtige Strenge meiner literariſchen Urtheile und meine negirende Haltung gegen die Dichtungsverſuche unſerer Tage vorgeworfen worden. Es thut mir wohl, hier eine Gelegenheit zu haben, zu zeigen, daß ich auch loben und lieben kann. Und wenn Lob und Liebe geeigneter als Tadel iſt, unſere ringende Literatur zu kräftigen und zu begeiſtern, dann gewiß müßte das Bild, das ich hier entwerfe, den Stachel des Nacheifers in jede begabte Seele werfen. Denn die Arbeit iſt mit ausdauernder Liebe gefertigt, der Gegenſtand mit ausſchließender Liebe gewählt, jedes gelehrte Beiwerk ausdrücklich fern gehalten worden, um den Blick des Betrachters ganz auf dieß Eine Object der Bewunderung zu feſſeln.

Dieſe Würdigung des britiſchen Dichters iſt im Grunde eine nothwendige Ergänzung meiner Geſchichte der deutſchen Dichtung. Denn Shakeſpeare iſt nach Verbreitung und Wirkung, faſt mehr als irgend Einer unſerer gebornen deutſchen Dichter, ein deutſcher Dichter geworden. Dann aber wurde, ganz abgeſehen von dieſer Bedeutung Shakeſpeare's für unſere poetiſche Bildung, jenes Werk über die deutſche Dichtung von mir entworfen, indem ich unverrückt das Auge auf die höchſten Ziele aller poetiſchen Kunſt, und darunter auf Shakeſpeare's Werke, gerichtet hielt. Dieß machte die Urtheile ſtreng, weil ſich dieſem Höchſten gegen-

über die theilweise Unbefriedigung auch vor den ersten Leistungen unserer ersten heimischen Dichter nicht ganz verbergen ließ. Vielleicht versöhnt sich nun mancher eher mit den Urtheilen dort, nachdem ihm hier der Maaßstab deutlicher gemacht ist, mit dem gemessen ward. Vielleicht auch lernt man nun aus der durchgreifenden Verschiedenheit der beiden Werke besser den Unterschied erkennen zwischen geschichtlicher und ästhetischer Beurtheilung dichterischer Erzeugnisse.

Der Gewinn, den ich selbst aus dieser Betrachtung gezogen habe, dünkt mir ganz unausmeßbar. Es kann scheinen, als sei wenig selbständiges damit geleistet, daß man sich einem Andern blos erkennend und erklärend gegenüberstellt. Aber wenn diese Erkenntniß an einem großen Menschen geübt wird, dessen Kunst in ihrer Kraft und Weite das All der Dinge umspannt, dessen eigene Lebensweisheit noch dazu nicht eigentlich in gerader Ueberlieferung vor uns liegt, sondern erst durch eine eigene Geistesoperation von den Elementen dichterischer Charakteristik und Beimischung gereinigt werden muß, so hat diese Beschäftigung all das Fördernde, was eine praktische Menschenkenntniß und Studium, in größter Concentration an den würdigsten Gegenständen versucht, nur darbieten kann; ihr Nutzen wie ihr Genuß kommt kaum mit dem einer anderen Thätigkeit in Vergleich, und sie ruft alle Kraft des innern selbstthätigen Lebens in die Waffen.

Heidelberg, 1849, 50, 62. G.

Vorwort zur vierten Auflage.

Kaum ein anderes Werk des verewigten Verfassers hat seinen Namen in so weite Kreise des Publikums getragen, als sein „Shakespeare". Bei der neuen Auflage, in welcher hiermit das Werk erscheint, mußten die bemerkenswerthesten Resultate aller Forschungen aus dem letzten Decennium berücksichtigt werden. Da es aber keiner fremden Hand zustehn konnte, in das ursprüngliche Gefüge einer solchen Arbeit einzugreifen und sie durch Einschaltungen und Aenderungen in ihrem eigenartigen Wesen zu verletzen, so sind in den Text nur jene wenigen Anmerkungen und Aenderungen aufgenommen, welche Gervinus selbst in sein Handexemplar eingetragen hatte. Was der Unterzeichnete, dem die ehrenvolle Aufgabe einer Redaction dieser neuen Ausgabe übertragen wurde, sonst hinzuzufügen für nöthig und für angemessen fand, sollte seinen Platz in einem gesonderten Anhang erhalten, mit welchem jeder Band zu ergänzen war. Ueber die Gesichtspunkte, welche auch bei diesen Ergänzungen mich leiten mußten, habe ich mich in einer Vorbemerkung zu dem Anhang des ersten Bandes ausgesprochen.

Dresden, im Sommer 1872.

Rudolph Genée.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Shakespeare in Stratford 30
Shakespeare's beschreibende Gedichte 47
Shakespeare in London und auf der Bühne 58
Dramatische Dichtung vor Shakespeare 59
Mysterien 61
Moralitäten 63
Zwischenspiele 67
Wiedergeburt der alten Kunst 76
Romantische Dramen 83
Neugeburt des englischen Kunstdramas 88
Historien 94
Die Bühne 108
Shakespeare's erste dramatische Versuche 130
Titus Andronicus und Perikles 131
Heinrich VI. 144
Die Komödie der Irrungen und Die Zähmung der Widerspänstigen . 168
Zweite Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's 188
1. Erotische Stücke 190
Die beiden Veroneser 197
Verlorene Liebesmühe und Ende gut Alles gut 206
Ein Sommernachtstraum 235
Romeo und Julie 257
Der Kaufmann von Venedig 290

Seite
2. Hiſtoriſche Stücke 313
Richard III. 327
Richard II. 352
Heinrich IV. 1. Thl. 377
Heinrich IV. 2. Thl. 419
Heinrich V. 429
König Johann 447
3. Luſtſpiele 471
Die luſtigen Weiber von Windſor 478
Wie es euch gefällt 490
Viel Lärmen um Nichts 515
Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt 536
4. Shakeſpeare's Sonnette 560
Anmerkungen 603

Einleitung.

In unſerer Zeit werden eine Menge Monographien über einzelne Schriftſteller und Schriftwerke verfaßt, die gewöhnlich in Folge eines zufälligen Anſtoßes aufgegriffen, mit vorübergehender Liebhaberei behandelt, als flache Neuigkeiten aufgenommen und mit einer flüchtigen Neugierde geleſen werden.

Nicht ſo möchte ich es mit dieſer Darſtellung Shakeſpeare's halten und gehalten wiſſen. Ich kann ſie nicht als eine leichte Erholung darbieten wollen, da ſie einen der ernſteſten und reichhaltigſten Stoffe behandelt, die überhaupt gewählt werden können.

Denn dieſe Betrachtung gilt einem Manne, der von der Natur auf eine ſo verſchwenderiſche Weiſe ausgeſtattet war, daß man ſelbſt dort, wo der Maaßſtab zu ſeiner Beurtheilung am meiſten gebrach (wie unter den Kritikern der romaniſchen Nationen), den angebornen Genius immer in ihm ahnte und einen wildgewachſenen Geiſt in ihm beſtaunte, während diejenigen, die ſich in ſeine Werke mit unbefangener Betrachtung zu vertiefen verſtanden, ſich mehr und mehr in der langſam geſchöpften Ueberzeugung vereinigten, daß alle Zeiten und Völker, in welchen Zweigen des Wirkens es ſei, nicht leicht einen Zweiten aufzuweiſen haben, in dem der natürliche Reichthum des Geiſtes, die menſchliche Begabung, das urſprüngliche Talent, die Leichtigkeit der geiſtigen Bewegung ſo groß wäre wie in ihm.

Dieſe Betrachtung gilt, was vielleicht mehr iſt, einem Manne, der von dieſer freigebigen Ausſtattung der Natur den freigebigſten Gebrauch gemacht hat. Shakeſpeare war von der Ueberzeugung durchdrungen, und hat ſie in mannichfaltigem Ausdruck ausgeſprochen, daß die Natur dem Menſchen nichts geſchenkt, ſondern nur geliehen habe, daß ſie ihm nur gebe damit er wieder geben ſolle. Er hatte die Erfahrung, daß es in dem Leben eines ſtrebenden Menſchen nicht genug ſei, die Bahn der Ehre Einmal betreten zu haben, ſondern daß es darauf ankomme, in ihrem Gleiſe unausweichlich zu beharren. Und er kam dieſer Ueberzeugung alsdann mit der ausdauerndſten Anſtrengung nach, indem er von Anfang bis zum Ende ſeiner öffentlichen Laufbahn eine Thätigkeit entwickelte, welche uns Deutſchen beſonders, die wir einen Goethe und Schiller (nicht geringe Menſchen wahrlich) in mühſeliger Arbeit haben ringen ſehen, völlig räthſelhaft erſcheint.

Dieſe Betrachtung gilt einem Manne, deſſen dichteriſche Ueberlegenheit Alle fühlen, die auch nicht in der Lage ſind, ſie ſich völlig klar zu machen, während der Kenner, der mit ihm innerlichſt vertraut iſt, und neben ihm die Geſchichte der Dichtung in ihrem ganzen Umfang zu vergleichen weiß, ihn im Mittelpunkte der neueren dramatiſchen Literatur auf der Stelle ſtehen ſieht, die Homer in der Geſchichte der epiſchen Poeſie einnimmt, als den offenbarenden Genius der Gattung, deſſen Bahn und Weiſe nie ungeſtraft verlaſſen werden kann.

Dieſe Betrachtung gilt endlich einem Manne, deſſen ganzer Werth mit der Erkenntniß blos ſeiner poetiſchen Größe bei weitem nicht ausgemeſſen iſt. Man hat ſeine Werke ſo oft eine weltliche Bibel genannt; Johnſon hat geſagt, daß aus ſeinen Darſtellungen ſelbſt ein Einſiedler die Weltbegebenheiten ſchätzen lernen könne; wie oft iſt es wiederholt worden, die ganze Welt und Menſchheit ſei in ſeinen Dichtungen im Spiegel zu ſehen! Dieß ſind nicht übertriebene Redensarten, ſondern verſtändige, wohl begründete Urtheile. Die

Menſchheit liegt nicht, wie in dem Drama des Alterthums, blos nach ihren typiſchen Charakterformen, ſondern ſelbſt nach ihren vortretendſten individuellen Geſtalten in ſeinen dichteriſchen Schöpfungen abgebildet vor; wir blicken in alle Zuſtände des inneren Seelenlebens der Einzelnen, in das Treiben aller Klaſſen und Stände, in alle Arten des Familien- und Privatlebens, in alle Phaſen des öffentlichen Geſchichtslebens hinein. Wir werden eingeführt in das Treiben der römiſchen Ariſtokratie, Republik und Monarchie, in die mythiſche Heroenzeit der galliſchen und britiſchen Urbevölkerung, in die abenteuerliche Welt der romantiſchen Ritterzeit und des Mittelalters, auf den Boden der vaterländiſchen Geſchichte der mittleren und neueren Zeiten. Ueber allen dieſen Epochen, über allen dieſen mannichfaltigſten Verhältniſſen ſteht der Dichter mit einer Ueberlegenheit der Anſchauung, ſo erhaben über Vorurtheil und Partei, über Volk und Zeit, mit einer ſolchen Geſundheit und Sicherheit des Urtheils in Sachen der Kunſt, der Sitte, der Politik, der Religion, daß er einem viel ſpäteren und reiferen Zeitalter anzugehören ſcheint; er entfaltet für alle allgemeinen und beſonderen Lagen des inneren und äußeren Lebens eine Weisheit und Kenntniß des Menſchen, die ihn zu einem Lehrer von unbeſtreitbarer Autorität macht; er hat ſeine moraliſche Weltanſicht aus reicher Beobachtung der äußeren Welt ſo geſchöpft, und an einem reichen inneren Leben ſo geläutert, daß er mehr vielleicht als jeder Andere verdient, zu einem Führer durch Welt und Leben vertrauensvoll gewählt zu werden.

Mit einem ſolchen Manne ſich ernſt und eifrig zu beſchäftigen, lohnt jede Mühe und fordert jede Anſtrengung heraus. Wenn jetzt von poetiſcher Lectüre die Rede iſt, ſo denkt die gewöhnliche Leſewelt nur an die gewürzten Neuigkeiten des Tags und an die breiten flachen Romane, die Zeit und Langeweile ausfüllend ein Bedürfniß ſtillen müſſen, das uns unſere überreiche Literatur geſchaffen und zur Gewöhnung gemacht hat. Kein ernſterer Menſch kann Freude haben an dieſer geiſtigen Gierde und Schlingſucht; es iſt vielmehr eine alte

und köſtliche Regel, daß man, um ſich zu bilden, weniges Gute, und dieß Gute oft und immer wieder leſen ſolle. Bei Niemanden wird ſich die Anwendung dieſer Regel ſo reichlich belohnen, wie bei Shakeſpeare. Denn er iſt immer neu und hat wohl noch Keinen überſättigt. Er darf nicht allein, ſondern er muß oft geleſen werden, und geleſen mit der Genauigkeit, mit der wir in der Schule angehalten werden, die alten Klaſſiker zu leſen; man erfaßt ſonſt nicht einmal die äußere Schale, viel weniger den inneren Kern. Jeder jüngere Leſer Shakeſpeare's wird die Erfahrung gemacht haben, daß man den bloßen Stoff ſeiner Stücke, die Fabel, die Handlung, ſelbſt während des Leſens, nur mit einiger Anſtrengung vollſtändig ergreift, daß man ſie, nach einer einmaligen, ja ſelbſt mehrmaligen Lectüre, bald wieder gänzlich vergißt. So lange man ſo zu Shakeſpeare's Stücken ſteht, hat man ſie nicht begriffen; um ſich ihnen näher zu ſtellen, koſtet es redlichen Fleiß und ernſtes Bemühen.

Das hat nicht allein jeder Einzelne erfahren, ſondern ſelbſt die ganze Welt. Zwei hundert und fünfzig Jahre hindurch haben ſich nun die Menſchen um dieſen Dichter bemüht; ſie ſind nicht müde geworden, in ſeine Werke wie in einen Schacht hinabzuſteigen, um all das edle Metall zu Tag zu fördern, das ſie enthalten; und die am thätigſten waren, waren zuletzt ſo beſcheiden zu erklären, daß wohl kaum ein einzelner Gang dieſer reichen Mine erſchöpft ſei. Und faſt zwei Jahrhunderte waren von dieſer Zeit vergangen, ehe die Männer erſchienen, die Shakeſpeare's ganzen Werth und Gehalt zuerſt erkannten und ſeine reine edle Geſtalt von dem Wuſte der Vorurtheile entkleideten, der ſie umhüllt und entſtellt hatte.

Wie kam es doch, daß dieſer Dichter der ganzen literariſchen Welt und Geſchichte ſo lange ein Räthſel blieb? daß eine ſo außerordentliche Erſcheinung ſo langſam begriffen ward, und noch immer auch jetzt von Vielen ſo mangelhaft begriffen iſt? ein Dichter, der doch über ſich ſelber keineswegs im Unklaren war und den ſchon manche ſeiner Zeitgenoſſen vollkommen zu würdigen ſchienen?

Auf dieſe Frage liegt Eine Antwort in der Beſchaffenheit ſeiner Werke ſelbſt, und dieſe Antwort wird uns am Schluſſe unſerer Betrachtungen von ſelber einleuchten: die Urſache der langſamen Erkenntniß unſeres Dichters liegt vor Allem darin, daß er eben eine außerordentliche Erſcheinung iſt; denn nur das Gemeine begreift man ſchnell und nur das Gewöhnliche ohne Misgriff und Irrthum.

Eine andre Antwort auf jene Frage aber liegt in der Geſchichte. Und aus ihr will ich in dieſen einleitenden Worten mit Wenigem an die nicht unbekannten Verhältniſſe erinnern, die es bewirkten, daß ein großer Geiſt wie dieſer nach einer richtig gewürdigten Wirkſamkeit ſo ganz vergeſſen werden konnte, um dann anzudeuten, auf welche Weiſe und durch weſſen Verdienſt er nach und nach dieſer Vergeſſenheit wieder entriſſen wurde, und um zum Schluſſe anzugeben, in welchem Verhältniſſe dieſe gegenwärtige Arbeit zu ähnlichen, vorhergegangenen ſteht, die ſich die Erläuterung der Shakeſpeare'ſchen Werke zur Aufgabe ſtellten.

Vor der Zeit, in die Shakeſpeare's Thätigkeit fällt (um 1590—1615), beſtand eine Literatur, die eigentliches Volkseigenthum geweſen wäre, in England nicht. Es gab engliſche Dichter, aber keine engliſche Nationaldichtung; die namhaften Poeten waren Gelehrte, an lateiniſcher und italieniſcher Dichtung geſchult, auf die Nachahmung der Schulmuſter gerichtet. Ihre Sonnette, ihre Allegorien, ihre Novellen konnten für eine volksthümliche Dichtung wenig bedeuten. In die Reihe dieſer Dichter trat Shakeſpeare mit ſeinen erzählenden Gedichten und ſeinen Sonnetten ein. Schon in dieſen ſeinen kleineren Werken äußerte ſich, zwiſchen der reinſten Beſcheidenheit und Demuth, das Selbſtgefühl des Dichters von ſeinem eigenen Werthe ganz entſchieden. In ſeinen Sonnetten verheißt er dem jungen Freunde, an den ſie gerichtet ſind, eine Unſterblichkeit durch ſeine Verſe zu bereiten, die ſich erhalten ſollen ſo lange Menſchen athmen und Augen ſehen; er fordert die Zeit heraus, ihr Aeußerſtes zu thun: trotz ihrer zerſtörenden Gewalt ſoll ſein Geliebter in ewiger

Jugend in seiner Dichtung leben. Ein Denkmal will er ihm setzen in seinem Verse, den noch ungeborene Augen einst überlesen werden, und künftige Zungen sollen von seinem Dasein reden, wenn alle Athmer dieser Zeit gestorben sind. Solche Kraft sei in seiner Feder, daß er ewig leben werde, wo Athem am unversieglichsten athmet, im Munde der Menschen selbst.

Dieses Selbstgefühl mußte sich in dem Dichter mit der Zeit noch außerordentlich steigern, wenn er auf das Werk seines Lebens zurück sah. Die Bühne hatte noch zu Heinrich's VIII. Zeit nur in rohen Anfängen bestanden; unter Elisabeth ward sie die Stätte, wo zum erstenmale eine eigenthümliche englische Volksliteratur eine Heimat fand. Die Ritterepopöe, die italienische Novellistik und Lyrik war der Fremde entlehnt; bei der Begründung des Schauspiels aber regte der sächsische Genius im Volke die Flügel und die entstehende Bühne ward ein Nationaleigenthum. Das Volk strömte aus den Kirchen in die Schauspielhäuser, Hof und Adel förderten die Werke der dramatischen Kunst; der Schutz von oben, die Gunst von unten, die Bedeutung ihrer Leistungen hob hier die Bühne in einem Vierteljahrhundert aus der niedersten Tiefe in die höchste Höhe hinauf. Den innern Werth, das durfte sich Shakespeare sagen, hatte nur Er ihr gegeben; namhafte Beschützer der Bühne unter dem Adel waren seine besonderen Gönner; die Gunst zweier, sehr verschiedener Regenten haftete vorzugsweise auf seinen Werken, und die des Volkes auf den Darstellungen seiner Gesellschaft.

Diese Bedeutung des Dichters haben seine Zeitgenossen, wenn nicht kunstgerecht gewürdigt, so doch geahnt und zum Theile ganz durchschaut. Unter ihnen hat Niemand der Bewunderung schönere Worte geliehen, als Ben Jonson, der zwar oft als ein Neider und Gegner unseres Dichters verschrieen worden ist. In Wahrheit aber war er, von Shakespeare zuerst in die Welt und auf die Bühne eingeführt, mit ihm in einer dauernden Freundschaft vereinigt, die Beiden zu so hoher Ehre gereicht, wie unseren deutschen Dichterdioscuren die

achtungsvolle Verbindung die ſie umſchloß; und obwohl ihn ſein engerer Geſichtskreis behinderte den Umfang des Shakeſpeare'ſchen Genius ganz zu ermeſſen, war er doch immer ſelbſtlos genug, den ehrenhaften Kern und die offene freie Natur in dem menſchlichen Weſen des Freundes, wie den hohen Schwung ſeines phantaſievollen dichteriſchen Geiſtes mit warmer Begeiſterung anzuerkennen. In ſeinem Poetaſter (1601) ſprach er über die Kunſt und Lebensweisheit Virgil's einen Preis aus, der, glaubt man, dem großen gegenwärtigen Ruhme Shakeſpeare's galt und ſeinen größeren künftigen Ruhm verkündete:

— Was er geſchrieben, iſt
ſo urtheilsvoll entworfen, ſo getränkt
mit jeglicher Erfahrung unſres Lebens,
daß, wer ſein Buch nur im Gedächtniß trüge,
nie einen ernſten Fall erleben würde,
deß Sinn und Geiſt er nicht aus ihm begriffe.
Seine Gelehrtheit ſchmeckt nicht nach der Gloſſe,
die nur der Schule Weisheit wiedertönt
und einen hohlen Namen leicht erwirbt,
noch nach entlegnem, lang geſuchtem Stoffe,
den Kunſt in reizende Allgemeinheit kleidet:
ſie zieht vielmehr die grade volle Summe
des Werths der Kunſt und ihrer erſten Wirkung.
Und ſo von Leben voll iſt ſeine Dichtung,
daß ſie wird ſammeln Lebenskraft im Leben
und einſt bewundert ſein wird mehr als nun.

In ſeinen Gedenkverſen auf den geſtorbnen Freund, die der erſten Ausgabe von deſſen Werken (1623) vorgedruckt ſind, hebt er Shakeſpeare über die engliſchen Dramatiker (die zu überbieten allerdings ſo ſchwer nicht war) hinweg; er will aber auch den donnernden Aeſchylus, Euripides und Sophokles und die römiſchen Tragödien heraufbeſchwören, um ſeinen Kothurn die Bühne erſchüttern zu ſehen; und wenn er im Soccus auftrete, will er ihm Niemand unter den Alten vergleichen, noch was ſeitdem aus ihrer Aſche entſprang. „Triumphire, mein England! ruft er dann; du haſt Einen aufzu-

zeigen, dem alle Bühnen Europa's huldigen müſſen. Er war nicht Eines Zeitalters, ſondern für alle Zeit. Noch waren alle Muſen in ihrer Jugend, als er gleich Apoll oder Mercur hervortrat, unſer Ohr zu entzücken. Die Natur ſelbſt war ſtolz auf ſeine Schöpfungen und freute ſich das Gewand ſeiner Dichtung zu tragen, das ſo reich geſponnen und fein gewoben war, daß ſie ſeitdem keinen anderen Geiſt mehr anerkennen will. Der beißende Ariſtophanes, der zierliche Terenz, der witzige Plautus gefallen nicht mehr; ſie liegen veraltet und verlaſſen, als wären ſie nicht von der Familie der Natur. Und doch muß ich der Natur nicht Alles zuſchreiben; auch ſeine Kunſt muß ihr Theil behalten, denn obwohl Natur der Stoff des Poeten iſt, ſo giebt ſeine Kunſt doch die Form hinzu; der wahre Dichter iſt eben ſo ſehr gebildet als geboren: und ein Solcher war Er! Sieh, wie des Vaters Antlitz in ſeinen Nachkommen fortlebt, ſo erſcheint das Geſchlecht von Shakeſpeare's Geiſt und Sitten glänzend in ſeinen wohlgefeilten Verſen, in deren jedem er einen Speer zu ſchüttlen ſcheint, wie geſchleudert in das Auge der Unwiſſenheit. Süßer Schwan vom Avon! welch ein Anblick wäre es, dich in unſern Waſſern noch in jenem Fluge zu ſehen, der unſere Eliſa und unſern Jakob ſo dahinriß! Doch nein! ich ſehe dich als ein Sternbild an den Himmel verſetzt: dort leuchte, Stern der Dichter, und übe deinen Einfluß von da, in Liebe und Strenge, auf die ſinkende Bühne, die ſeit deinem Tode getrauert hätte wie die Nacht oder der Tag der Verzweiflung, wenn nicht das Licht deiner Werke hinterblieben wäre".

Wie kam es, ich wiederhole die Frage, daß dieſer Dichter, deſſen Werth ihm ſelbſt und der Einſicht der Kenner und dem Inſtincte der Maſſe ſeiner Zeitgenoſſen ſo wenig fremd war, doch ſchon wenige Jahrzehnte nach ſeinem Tode ſo gut wie vergeſſen, und auf länger als ein Jahrhundert gänzlich verkannt war? Folgendes ſind die Gründe dieſer Erſcheinung.

Die Gunſt, deren der Dichter ſich zu erfreuen hatte, konnte doch bereits bei ſeinen Lebzeiten keineswegs eine allgemein ausgebreitete

ſein, ſchon weil ſeine Kunſt ſelber ein angefochtenes Gewerbe war. Der Geiſt der religiöſen und ſittenſtrengen Zeit war in großen Kreiſen der Geſellſchaft dem üppigen weltlichen Bühnenwerke feindlich entgegengeſetzt. Die ernſten Naturen auch in der ſchriftſtelleriſchen Welt verſpotteten mitleidig die Thätigkeit der leichtfertigen Bühnendichter, die von ihren Jamben die Unſterblichkeit hofften; die eifrigen darunter bekämpften dieſe Kunſt wie ein öffentliches Aergerniß und Verderben. Wie einſt viele der ritterlichen Epiker des 14. Jahrhunderts thaten, ſo bereuten manche der dramatiſchen Dichter (wie Greene und Goſſon) in ihren ſpäteren Jahren ſelbſt ihre frühere unheilige Beſchäftigung, beſchworen ihre Freunde die ſündige Kunſt zu verlaſſen und endeten damit, fromme Aufgaben wie zur Sühne zu behandeln. Die wärmſten Vertheidiger des Schauſpiels ſelber mußten geſtehen, daß es eine Sache ſei, die der Stützen bedürfe. Die Geiſtlichkeit, der Richterſtand, die ſtädtiſchen Magiſtrate ſetzten gegen alles Schauſpielerweſen einen dauernden Widerſtand. So hatte ſich mitten in ihrer erſten und größeſten Blüte die dramatiſche Kunſt in England vor den Bedrohungen und Verfolgungen lebhafter, angeſehener und gefürchteter Gegner zu ſchützen. Die Schauſpielkunſt war nicht ſelten für den Dichter und Spieler in hohem Grade vortheilhaft, aber wie faſt zu allen Zeiten, und damals in viel höherem Grade als heute, mit einem ſittlichen Makel behaftet. Wo der lockende Reiz der Kunſt unmittelbar und gegenwärtig war, da, an Ort und Stelle und für den Augenblick, hob der berückende Zauber den Dichter empor; vor den Thoren, wo ſeine Wunder nicht geſehen wurden, war er misachtet und unbekannt.

Dieß war aber nicht das Einzige, was damals eines Dichters Namen, Ruf und Anſehn drückte. Den Schreibern jener Tage war es nicht ſo gut geworden, wie unſeren deutſchen Dichtern im vorigen Jahrhundert, die in Zeiten auftraten, wo das politiſche Leben brach lag, wo keine gegneriſche oder nebenbuhleriſche Thätigkeit ſtörte und zerſtreute, wo die literariſche Bewegung das ganze Leben des Volks

ausfüllte und jedes andre Intereſſe überwog. In Shakeſpeare's Zeit dagegen fällt der eigentliche Beginn der engliſchen Größe: die religiöſe Selbſtthätigkeit des Volkes, die Kunſt und Wiſſenſchaft die dem Genius der Nation eigenthümlich war, die Anfänge der künftigen Staats- und Seemacht Englands liegen in der Zeit von Eliſabeth's Herrſchaft wie in eine Knospe geſchloſſen beiſammen in üppiger Verheißung. Mit überraſchender Schnelle ſtieg der Unternehmungsgeiſt, der Handel, die Induſtrie des Inſelreichs empor; ſeine äußere Politik erhielt durch die proteſtantiſche Richtung gegen das hispaniſche und papiſtiſche Princip eine große volksthümliche Unterlage; die Zerſtörung der unüberwindlichen Flotte (1588), die England für Spanien erobern ſollte, die kühnen Seekämpfe, die damals eine Reihe großer Seehelden ausbildeten, entſchieden das politiſche Uebergewicht des kleinen England über die Weltmonarchie von Spanien; nach Eliſabeth's Tode ward Schottland mit England vereinigt und nun begannen die erſten glücklicheren Colonialunternehmungen (1606 u. ff.), mit denen die inneren Handelshemmniſſe zu verſchwinden, die äußere Macht des Reichs ſich auszudehnen begann. Unter dieſer jungen politiſchen Thätigkeit, bei dieſem friſch belebten Nationalgefühle konnte in dem großen Zuge des umfaſſenden, in allen Theilen und Zweigen erregten Volkslebens die Literatur, und in der Literatur die Bühne, nur einen kleinen verſchwindenden Theil ausmachen, und nur einen Theil der geſpaltenen Intereſſen auf ſich ziehen. Daher kommt es, daß zwei Männer des erſten literariſchen Ranges, ein Philoſoph wie Franz Bacon, ein Dichter wie Shakeſpeare, in jener vielbewegten Zeit zwar nicht allgemein überſehen, aber auch keineswegs allgemein gekannt waren, und daß ſie ſelber gegenſeitig ihre geiſtigen Producte wahrſcheinlich kaum beachteten. Der Ruhm von Dichtern wie Arioſt und Taſſo, wie Racine und Molière, wie Goethe und Schiller ging ſchnell über die ganze europäiſche Welt; von Shakeſpeare hat Niemand im 17. Jahrhundert auswärts gehört, und ſelbſt die Zeugniſſe von ſeinem inländiſchen Ruhme mußten in ſpäteren

Digitized by Google

Zeiten erſt mühſelig aufgeſucht werden. So hatte die bloße Bekanntwerdung des Dichters gleich anfangs mit der ganzen Wucht ungünſtiger Verhältniſſe zu kämpfen; von einem Verſtändniſſe konnte die Rede viel weniger ſein. Seine Stücke waren nur für die Aufführung geſchrieben; wer ſie nicht geſehen hatte kannte ſie nicht; es war mit der Kunſt des dramatiſchen Dichters nicht viel anders als mit der des Schauſpielers, die das beklagenswerthe Loos hat, daß ſie nicht zu feſſeln iſt und mit dem Augenblicke vorüberrauſcht. Zum Leſen waren die Stücke nicht beſtimmt; ihre Herausgabe im Druck, zum meiſten Theile unrechtlich erſchlichen, galt für eine Schädigung der Bühne die der Handſchrift Eignerin war, auch wohl für eine Beeinträchtigung des Rufes des Dichters, der ſeine Scenen nicht ſelten erfand (wie Marſton ſagt,) nur „um geſprochen nicht um geleſen zu werden". So wurden denn auch von Shakeſpeare's Dramen bei ſeinem Leben nicht die Hälfte gedruckt, kein einziges unter ſeiner Aufſicht und Durchſicht. Erſt ſieben Jahre nach ſeinem Tode erſchienen ſeine Werke von ſeinen Schauſpielercollegen geſammelt in einer Folioausgabe (1623) von einem eben ſo unverbürgten und unauthentiſchen Werthe; die (zwar geſchmähten) älteren Quartausgaben einzelner Stücke erſchienen in ihr mit all ihren ſinnloſen Fehlern neben den neu hinzugekommenen, gleich fahrläſſig durchgeſehenen Stücken weſentlich nur wieder abgedruckt. Dieſe Ausgabe ward 1632 neu aufgelegt. Damals waren die Spiele des Dichters noch in populärer Ehre; ſchon aber hatte es jetzt ein Fletcher in der Gunſt des überreizten Theaterpublicums über den Meiſter gewonnen; und bei dem charakteriſtiſchen Mangel aller Kritik in der damaligen Literaturperiode Englands hätten nun die Beurtheiler ſchon gänzlich gefehlt, die den Vorzug der Shakeſpeare'ſchen Werke unterſcheiden und mit Gründen ihre Ueberlegenheit hätten darlegen können. Nicht lange darauf ward gar die ganze Bühne von der veränderten Strömung des nationalen Lebens hinweggeſchwemmt.

Von 1642 begannen die religiöſen Bürgerkriege in England,

und gleich in dieſem Jahre wurden ſämmtliche Bühnen in England geſchloſſen; der puritaniſche, ſtrengkirchliche Eifer ſiegte zuletzt in ſeinem langen Kampfe mit dem profanen Theater und duldete nicht mehr ſeine unheiligen Werke. Es geſchah der engliſchen Literatur nach Shakeſpeare noch einmal, was ihr im 15. Jahrhundert nach Chaucer geſchehen war: die Bürgerkriege erſchütterten die Nation und ihre Bildung ſo, daß keine rettende Zufluchtſtätte übrig blieb. Zwanzig Jahre des Blutvergießens und einer völligen Umwühlung des öffentlichen und Privatlebens tilgten faſt die Erinnerung an die Literaturepoche Shakeſpeare's aus. Als bei der Reſtauration unter Karl II. und Jakob II. mit den Hofbeluſtigungen und dem freundlicheren Leben auch die Bühne wiederkehrte, wurden zwar die Charaktere der Shakeſpeare'ſchen Stücke von neuem die Probe ſchauſpieleriſcher Meiſterſchaft und der Geſchmack des ſächſiſchen Volkes wandte ſich auch jetzt mit einer Vorliebe auf ſeinen Liebling zurück, die den Gelehrten des Tages ſo tadelnswerth wie unerklärlich ſchien; allein der mächtige, tumultuariſche Antheil an der Bühne wie zu Shakeſpeare's Zeit ergriff die Maſſen nicht wieder; das Theater ward von dem Hofgeſchmacke geſtaltet, der frivol und leichtſinnig und für jene großen und ernſten Werke nicht mehr empfänglich war. Bald fing die franzöſiſche Literatur an, die Welt zu beherrſchen; der alterthümelnde Geſchmack und die ſteife Kunſtregel ſtellte ſich dem volksthümlichen Charakter und der freien Genialität der Shakeſpeare'ſchen Werke gradaus entgegen. Dieſe Richtung erreichte die höchſte Spitze des Gegenſatzes in der poetiſchen Production eines Addiſon und Pope und in der Kritik eines Thomas Rymer, der einem Affen mehr Geſchmack und Naturkenntniß zuſchrieb als Shakeſpeare und in dem Wiehern eines Pferdes und dem Knurren eines Kettenhundes oft mehr Meinung, Ausdruck und Menſchlichkeit finden wollte als in ſeinen tragiſchen Flügen. Als 1709 Nicholas Rowe eine Ausgabe von Shakeſpeare's Werken beſorgte und den Verſuch machte, aus Ueberlieferungen ſein Leben aufzuzeichnen, fand ſich, daß von einem

ſo erſtaunlichen Manne faſt nichts bekannt war, kaum nur die Originale ſeiner Werke, und aus ſeinem Leben nur ein paar unverbürgte Anekdoten, die auch bis heute die fleißigſte Forſchung nur durch wenige verläſſige Thatſachen zu erſetzen vermochte. Von der Reſtauration an bis zu Garrick's Zeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ſind zwar manche Shakeſpeare'ſche Stücke wieder aufgeführt worden, aber die meiſten in der unwürdigſten Entſtellung. In dieſer Zeit hat ihn der größte Dichter, den England nach ihm gehabt hat, Milton, gekannt und geleſen, ein Mann, deſſen alleinige Schätzung unſerem Dichter mehr bedeuten konnte als die „der Million". Er fand, daß er ſich in den lebendigen Wirkungen ſeiner delphiſchen Verſe ein Denkmal geſetzt habe, für das Könige zu ſterben wünſchten; aber auch Er ſah ihn doch nur als das Kind einer regelloſen Phantaſie, als einen ſüßen Sänger wilder Naturlaute an.

Als im 18. Jahrhundert das literariſche Leben in ganz Europa das politiſche und religiöſe in den Hintergrund drängte, begann auch in England mit der Wiederbelebung der älteren Literatur die Auferſtehung Shakeſpeare's. Zunächſt verſinnlicht eine große zuſammenhängende Reihe von Ausgaben das wiedererwachende Intereſſe an ſeinen Werken und die langſam ſteigende Schätzung ihres Werthes. Von Rowe's erſtem Verſuche an (1709) einen gereinigten Abdruck herzuſtellen, erſchien in jedem Jahrzehnte wenigſtens Eine neue Ausgabe der Shakeſpeare'ſchen Werke, von Pope 1725, Theobald 1733, Hanmer 1744, Warburton 1747, Capell 1768, ſeit Johnſon (1765) mit den Varianten und Sacherklärungen verſehen, die unter Steevens' (1766), Malone's (1790), Reed's (1793), Chalmers' (1811) und Boswell's (1821) zuſammengeſchoſſenen Bemühungen das äußere Verſtändniß des Dichters mehr und mehr erſchloſſen. Für die innere Beurtheilung freilich ſeines geiſtigen Gehaltes und künſtleriſchen Werthes boten dieſe Arbeiten nur wenig Taugliches dar, von denen die älteren alle bis auf Steevens und Malone unter der Tyrannei des franzöſiſchen Geſchmacks und der hochmüthigſten Misachtung und

Unterſchätzung des Poeten verfaßt waren. Das Orakel dieſes Geſchmacks war Voltaire. In ſeiner Jugend, nach ſeinem Aufenthalte in England hatte er zwar ſelber Shakeſpeare in Frankreich rühmend eingeführt, hatte von ihm angeregt (1730) ſeinen Brutus geſchrieben, hatte die engliſche Bühne wegen ihres Reichthums an Handlung geprieſen und einige von ihren Freiheiten ſchüchtern nachgeahmt. Als aber ſeit den erſten franzöſiſchen Ueberſetzungen, Analyſen und Bearbeitungen Shakeſpeare'ſcher Stücke von Delaplace und Ducis des Briten Ruhm ſich weiter auszubreiten begann, als die Kritik der Arnaud und Mercier ſchon wagte die klaſſiſche Routine zu bekämpfen, als Letourneur in ſeiner Ueberſetzung Shakeſpeare's (1776) den barbariſchen Poeten gar über Corneille und Racine emporhob, ſchlug Voltaire's erſte Gunſt in bittre Feindſchaft um. In ſeiner Abhandlung über die Tragödie (vor der Semiramis) gab er ſein Urtheil dahin ab, daß die Natur in Shakeſpeare das Größte und Erhabenſte, mit Allem was Rohheit ohne Geiſt noch ſo Niedriges und Abſcheuliches an ſich trage, verſchmolzen habe; er nannte den Hamlet ein rohes Stück, das ſelbſt von dem geringſten Pöbel in Frankreich und Italien nicht würde ertragen werden: er möchte ſagen, es ſei die Frucht der Einbildungskraft eines trunkenen Wilden! So ſprach äſthetiſche Beſchränktheit über die größte Erſcheinung der neueren Dichtung ab; aber es war ein Orakel. Wie ſollten die Ausleger weiter ſein, die an aller Poeſie noch viel weniger Antheil hatten als Voltaire, unter denen der ſcharfſinnige Warburton erklärte, er habe dieſe Art von Schreibern, wie Shakeſpeare, in ſeinen jüngeren Tagen nur durchblättert, um ſich von ernſteren Beſchäftigungen zu erholen! Man hat daher, wenn man ſich an die allgemeinen Urtheile dieſer Ausleger anhielt, leicht gehabt, ihre pedantiſchen Klaubereien, ihre äſthetiſchen Grillen, ihre kleinlichen Zurechtweiſungen, ihr vornehmes Herabſehen auf den Dichter zu verſpotten; unſere Romantiker in Deutſchland haben ſie bis zur Verächtlichkeit heruntergeſchätzt. Dieß war weder angemeſſen noch würdig. Dieſe Herausgeber hatten des

Dichters Werke als ein ganz Fremdes nach Sprache, Sitte und Verhältniſſen empfangen; die ſpäteren darunter, ſeit Johnſon, haben mit der unverdroſſenſten Durchforſchung zahlloſer und werthloſer Quellen den Dichter ſprachlich und ſachlich erſt lesbar und genießbar gemacht; ſie haben ſachlich unverſtändliche Stellen durch zweckmäßige Erklärung in Schönheiten umgeſtaltet und einzelne ſprachlich verderbte durch ſcharfſinnige Vermuthungen in wahre, ja hier und da ſelbſt in hohe Poeſie verwandelt. Dieſe mühſeligen Werke deckten der Nation die verborgenen Schätze des Dichters zuerſt wieder auf; den Gebern und Empfängern war es Ernſt um das materielle Verſtändniß des Dichters, das die nothwendige Bedingung des geiſtigen iſt, ohne deſſen Vorausgang unſeren deutſchen Kunſtrichtern und Ueberſetzern verſagt war, ihren Liebling auch nur zu kennen.

Für das innere Verſtändniß des Dichters, ſagte ich, boten dieſe Ausgaben ſeiner Werke weniges taugliche dar; das wenige beſchränkte ſich auf einzelne, pſychologiſche und äſthetiſche Bemerkungen. Bei Warburton, bei Johnſon, bei dem geiſtreichſten unter Allen, bei Steevens, finden ſich vortreffliche Erläuterungen über einzelne Stellen, Züge, Charaktere, die unter Vorurtheilen und Fehlurtheilen hervorbrechen, als Beweiſe, wie es die Größe des Dichters mehr und mehr ſelbſt über die verſchloſſenen Geiſter gewann. Aber ſie blieben bei dieſer Halbheit ſtehen, wie Voltaire und die meiſten franzöſiſchen Beurtheiler, ohne zu fühlen, wie es abgeſchmackt ſei, in Einem Menſchen die äußerſte Rohheit mit der äußerſten Erhabenheit in grellem Abſtand verbunden zu glauben; ſelbſt einem Villemain (in ſeinem Verſuche über Shakeſpeare 1839) konnte es noch geſchehen, daß er von dem rohen barbariſchen Genius und ſeiner unerreichten Zartheit in Behandlung weiblicher Charaktere in Einem Athemzug ſprach! Uebereinſtimmend mit dieſer Art fragmentariſcher Einſicht, mit dieſem Wetterleuchten eines Verſtändniſſes, wo auf ein vorübergehendes Licht ein größeres Dunkel folgt, war die Behandlung Shakeſpeare's auf der Bühne, ſowohl in England wie in

Deutſchland. Das 200jährige Jubiläum auf Shakeſpeare's Geburt, 1764 in Stratford gefeiert, bezeichnet ungefähr die Zeit, wo der Dichter durch Garrick auf Englands Bühnen ſeine Auferſtehung feierte. Damals regten ſich Frauen für ſein Denkmal in Weſtminſter, Clubbs für die Wiederaufführung ſeiner Stücke, Garrick für das Studium ſeiner Charaktere. Er verbannte die ſteife Geſpreiztheit des franzöſiſchen Spiels, alles Effecthaſchen und alles Verſchrobene des Vortrags, und ſetzte Natur, Einfalt und ächte Laune in ihre Rechte wieder ein. Er gab jährlich etwa achtzehn Shakeſpeare'ſche Stücke und ſuchte ſie von ihren Entſtellungen zu reinigen. Aber Alles was man von dem Schauſpielerweſen dieſer Zeiten weiß, zeigt zur Genüge, daß nur einzelne Spieler einzelne Rollen begriffen; an ein Zuſammenſpiel, wie es Shakeſpeare betrieben haben mußte, war nicht zu denken. So erreichte auch Schröder in Deutſchland in Darſtellung Shakeſpeare'ſcher Charaktere eine wunderbare Höhe, aber auch Er ſtand alleln. Es wird erzählt, daß eine Schauſpielerin, die neben ihm in Lear die Goneril ſpielte, von Lear's Fluch ſo erſchüttert war, daß ſie nie mehr die Bühne betreten wollte; die Anekdote thut Schröders Spiele alle Ehre, läßt aber wohl errathen, wie dieſe Künſtlerin von ſeiner Kunſt weit abſtehen mußte. So kam man alſo langſam und ſtufenweiſe durch die Ausleger zum Verſtändniß einzelner Stellen und dichteriſcher Schönheiten, durch die Spieler und durch eine Reihe von Monographien über die Hauptfiguren Shakeſpeare'ſcher Dramen zum Verſtändniß einzelner Charaktere und pſychologiſcher Wahrheiten, aber das Ganze des Dichters wie ſeiner einzelnen Werke blieb ein Räthſel. Die Bearbeitung Shakeſpeare'ſcher Stücke durch Garrick und Schröder ſelbſt belegt es nur zu deutlich, wie weit noch ſelbſt dieſe Kenner von ſeiner richtigen Erkenntniß entfernt waren. Gleichwohl war dieß die eigentliche Zeit der Wiedergeburt Shakeſpeare's in England; es war zugleich die Zeit ſeiner erſten Geburt in Deutſchland. Dieß war für des Dichters Anerkenntniß und Würdigung, wie für die Aufblüte unſrer kei-

menden dramatiſchen Dichtung von einer gleich entſcheidenden Bedeutung.

Der Mann, der Shakeſpeare zuerſt nach ſeinem vollen Verdienſte würdigte, war unſtreitig Leſſing. Eine einzige Stelle, wo er in der Dramaturgie von Romeo und Julie ſpricht, zeigt ganz entſchieden, daß er ſeine Stücke in ihrem innerſten Weſen ergriff, und dieß mit der reinen Unbefangenheit, mit der ſie der Dichter gegeben hatte. Er wies mit dem ganzen Nachdruck eines ſichern Geſchmacks auf Wieland's Ueberſetzung des engliſchen Dramatikers, als ihn in Deutſchland noch faſt Niemand kannte. Kurz vorher noch hatte man bei uns den großen Tragöden ganz ernſthaft mit Gryphius verglichen, als Leſſing auftrat und ihn mit Ariſtoteles' höchſten Kunſtforderungen in Uebereinſtimmung fand. Noch beugten ſich die engliſchen Herausgeber und Erklärer ſeiner Werke unter dem galliſchen Joch, als Leſſing den franzöſiſchen Geſchmack und das Kunſturtheil Voltaire's zu Boden warf, und die Zeit mit Einem Schlage dahin umſchuf, daß nun wir der falſchen Erhabenheit des franzöſiſchen Dramas lachten, wie ſie dort der engliſchen Rohheit geſpottet hatten. Leſſing's Empfehlung des engliſchen Dichters folgte die Ueberſetzung Eſchenburg's und ein ganz veränderter Geſchmack in dem Kreiſe unſrer jungen Dramatiker auf dem Fuße. Das Gleichgewicht des Urtheils herzuſtellen ſchien ein ſchroffes Gegengewicht gegen die Uebertreibungen der franzöſiſchen Convenienz für den Augenblick eine Nothwendigkeit. In Goethe's Jugendkreiſe in Strasburg ſprach man in Shakeſpeare's Wortſpielen, Scherzen und Poſſen, ſchrieb man in ſeinem Tone und Stile, hob man alle Derbheit und Nacktheit der Natur gegen die franzöſiſche Schminke und Firniß hervor, und fühlte ſich durch Einerlei Zug ſo heimiſch in der germaniſchen Natur bei Shakeſpeare, wie bei Hans Sachs. Nach Kraft und Natur war der Ruf in dem Lager dieſer freien Geiſter, und die Frucht war die Uebertreibung beider, die Carikatur: ſowohl in den Schilderungen des Malers Füßli aus Shakeſpeare's Werken, wie in den dichteriſchen Nachahmungen der

Klinger und Lenz. Aber dieſes begeiſterte Hineinleben und Hingeben, dieß dichteriſche Nachleben des engliſchen Meiſters in den Jugendwerken eines Schiller und Goethe, führte gleichwohl hier zu einer ganz anderen geiſtigeren Art des Verſtändniſſes. Uebermaaß und Verzerrung ſtreifte ſich mit der Zeit in der Anſchauung dieſer Männer ab, die als Dichter und Beurtheiler in gleichem Maaße geſchaffen waren, das Studium Shakeſpeare's an einem ganz anderen Ende anzufaſſen als die engliſchen Ausleger: das Bild des Dichters trat zum erſtenmale in der beſcheidenen Wahrheit der Natur zu Tage. Im Wilhelm Meiſter gab Goethe jene Charakteriſtik Hamlets, die wie ein Schlüſſel zu allen Werken des Dichters iſt: hier iſt aller Theil und getrennte Schönheit verſchmäht und das Ganze erklärt aus dem Ganzen, die Seele der äußern Glieder und ihr lebendiger Hauch iſt nachgewieſen, der das unſterbliche Werk erſchuf und organiſirte. Leider ging Goethe ſelbſt in Erklärung des Dichters nicht weiter; er meinte ſpäter, es ſei Alles unzulänglich was man über ihn ſage, obwohl er wußte, daß er den Zugang zu ſeinem Allerinnerſten gefunden hatte. Er ward wie Voltaire verſtimmt darüber, daß es Shakeſpeare an Anſehn über ihn ſelber gewann; er hatte früher mit ihm wetteifern wollen, ſpäter fühlte er, daß er an ihm zu Grunde gehen würde.

Shakeſpeare ſchaukelte die Wiege unſerer neugebornen dramatiſchen Dichtung im vorigen Jahrhundert und ſtand bei ihrer erſten Weihe Pathe. Dieſes unermeßliche Verdienſt des auferſtehenden Dichters durfte ihm Deutſchland nicht mit geringer Vergeltung danken. Es folgte bei uns nun ganz das Gegenſtück zu dem, was im 18. Jahrhundert in England geſchehen war. Wir commentirten den Dichter nicht; mit dem Materiale entging uns dazu der Beruf. Wir überſetzten ihn; und wo die Engländer eine Reihe von Ausgaben beſitzen, haben wir von Wieland und Eſchenburg an, durch Schlegel und Voß bis auf Tieck's Schüler und die noch ſpäteren Nachzügler eine ganze Zahl von immer neu gefertigten und immer neu geleſenen

Ueberſetzungen. Verdeckten dort die Anmerkungen gleichſam den Text, ſo gab man uns den Text meiſt ohne alle Noten. Dieß gewöhnte uns an eine ganz andere Art, den Dichter zu leſen. Kam der Engländer vielleicht nur ſchwer von den einzelnen Stellen hinweg, ſo laſen wir, von Erläuterungen entblößt, im raſchen Zuge dahin; wir waren ſorglos um die Theile und verloren gegen den engliſchen Leſer viele einzelne Schönheiten und Verſtändniſſe, wir genoſſen aber beſſer das Ganze. Dafür that die Ueberſetzung von A. W. Schlegel das Weſentlichſte, die ſelbſt Engländer mit Bewunderung leſen. Es ſind hier die Archaismen getilgt, die Derbheiten jenes Zeitalters leiſe gemildert, der ganze Charakter darum doch treulich erhalten. Der Empfänglichkeit der deutſchen Natur, der Schmiegſamkeit unſerer Sprache, dem Geſchmack und Geiſte des Ueberſetzers gereicht dieſes Werk zu gleich großer und dauernder Ehre. Mehr als jede andre Bemühung um den engliſchen Dichter hat dieſe Ueberſetzung ihn uns eigen gemacht. Die Bewunderung erreichte einen neuen Grad. Und dieß mehr bei uns als in England. Denn es iſt unzweifelhaft, daß die Kritik der alten engliſchen Ausleger, wie ſie z. B. bei einem Courtenay vor nicht lange noch einmal aufgetaucht iſt, bei uns in Deutſchland ſelbſt in Einer ſolchen Ausnahme ganz unmöglich geworden iſt*. Alte Prophezeihungen über des Dichters Nachleben ſchienen in Erfüllung zu gehen. Denn wahrhaft geſchah bei uns, was Leonard Digges, ein Zeitgenoſſe Shakeſpeare's, von ſeinen Werken geſchrieben: ſie würden ihn jung erhalten zu aller Zeit, und es würden die Tage kommen, die alles Neue verſchmähen, Alles für Misgeburt achten würden was nicht Shakeſpeare's ſei; dann werde jeder Vers in ſeinen Werken neu erſtehen und den Dichter aus dem Grabe erlöſen!

Wie groß das Verdienſt unſerer Romantiker war, Shakeſpeare's Werke bequem zum Genuſſe hergerichtet zu haben, zu dem inneren

* Doch vergleiche man jetzt Rümelin, Shakeſpeare-Studien Stuttgart 1866.

Verständniſſe nach dem wir ſuchen, zu dem Aufſchluſſe der menſchlichen Natur des Dichters und des allgemeinen Gehalts ſeiner Werke, haben auch ſie nur wenig beigeſteuert. In A. W. Schlegel's dramatiſchen Vorleſungen (1812) ſind die Stücke einzeln beſprochen. Alles bezeugt hier dichteriſches Feingefühl und Empfänglichkeit, Alles iſt blühend, lockend, begeiſternd, eine Lobrede ganz andrer Art, als die mäkelnden Charakteriſtiken der engliſchen Ausleger. Aber mehr als dieß, mehr als den Gegenſatz der Bewundrung gegen den früheren Tadel, mehr als die Anwendung eines natürlicheren Geſchmacks auf die Werke des Dichters, im Widerſpruche gegen die franzöſiſchen Vorurtheile der frühern Zeit, bietet dieſe Schilderung nicht dar, die voll Anregung iſt, aber ohne Befriedigung ſelbſt für Schlegel's nächſte Freunde war. Auf dem Wege, den Goethe im Wilhelm Meiſter angegeben hatte, war nicht fortgegangen. Dann verwäſſerte Franz Horn (1823) in fünf Bänden über Shakeſpeare die Schlegel'ſche Charakteriſtik noch mehr, der in jenem Kitzel einer faden Scherzlaune, die die komiſche Kraft unſerer Romantiker darſtellen ſollte, ſeine Hauptfreude an den natürlichen Narren hatte, der daher den Dichter, wo er im erhabenſten Ernſte arbeitet, immer in heitere Ironie verkleidet ſieht: ſein ungetheiltes Lob, mit ſo viel Albernheiten gepaart, iſt wie zur Beſchimpfung geworden. Nachher ſpannte Tieck lange Jahre auf ein umfaſſendes Werk über Shakeſpeare; er gab manche Beweiſe von einem eindringlichen Studium des Dichters und ſeiner Zeit, noch mehrere Winke einer geheimen Weisheit und Einweihung, aber das verſprochene Ganze erſchien nicht, und die erſchienenen Briefſtücke verſprachen nichts.

Der große Eifer der deutſchen Literatur um Shakeſpeare wirkte im Anfang dieſes Jahrhunderts auf England zurück. Als Nathan Drake 1817 ſein ausführliches Werk über Shakeſpeare und ſeine Zeit herausgab, war die Vergötterung des Dichters auch in ſeiner Heimat ſchon heimiſch geworden. Für das äſthetiſche Bedürfniß iſt bei Drake wenig geſorgt; der größere Fleiß iſt auf die Schilderung

der Zeit gewandt; der „poetiſche Alterthümler" ſollte befriedigt werden; das Werk hat aber das Verdienſt, das weitſchichtige und zerſtreute Material der Ausgaben und der vielen andern ſchätzbaren Arbeiten von Tyrrwhit, Heath, Ritſon, Monck Maſon, Seymour, Douce u. A. zum erſtenmale in ein Ganzes verarbeitet zu haben. Weit anders hatte ſchon vor ihm Coleridge die Behandlung des Dichters angegriffen. Er hatte ſchon 1811—12 über Shakeſpeare Vorträge gehalten, ſo ſehr in Schlegel's Geiſte und Art, daß ein Streit entſtand über die Priorität der Verdienſte beider Aeſthetiker. Coleridge's ächte Vorträge ſind nie gedruckt worden; nur wenige Fragmente ſind übrig, um uns zu beweiſen, daß Er von allen Engländern zuerſt den Dichter mit ſeinem richtigen Maaße maß. Er eiferte gegen die franzöſiſche Anſicht, als ſei in Shakeſpeare Alles der Ausfluß eines ſich ſelber unbekannten Genius, als ſei er unſterblich geworden gleichſam wider ſein Wiſſen und Wollen; er verfocht mit Recht, daß ſein Urtheil ſo groß ſei wie die Unmittelbarkeit ſeiner Kunſt, daß er nicht ein abenteuerliches Naturſpiel, daß ſeine ſogenannte Regelloſigkeit nur ein Traum der Pedanten ſei. Er ſtellte die damals in England noch kühnen Sätze auf, daß nicht blos der Glanz der Theile das Große in Shakeſpeare ſei, das die barbariſche Ungeſtalt des Ganzen vergüten müſſe, ſondern er fand die äſthetiſche Form des Ganzen ebenſo bewundernswerth wie die Materie, und den bildenden Verſtand ſo groß wie das angeborene Genie des Poeten. Er (und ſeit ihm Campbell und ſo viele andere enthuſiaſtiſche Bewunderer) rückte ihn ganz aus der Vergleichung mit anderen Dichtern heraus; er erklärte es für Trivialität, ihn ernſthaft Racine und Corneille vorzuziehen, oder mit Spenſer und Milton zu vergleichen; er ſah ihn über Allen ſo erhaben ſtehen, daß er ihn nur mit ſich ſelber verglichen haben wollte.

Ein verbreitetes Intereſſe für Shakeſpeare und die Literatur ſeiner Zeit hat ſich in neueſter Zeit wieder in England geregt. Es haftet aber höchſt charakteriſtiſch auch jetzt, wie im vorigen Jahrhun-

dert, an dem Materiellen. Faſt ſollte es ſcheinen, als wollten die Engländer vorzugsweiſe ihren Frauen (Jameſon, Griffith, Montagu u. A.) überlaſſen, die geiſtige Seite Shakeſpeare's zu behandeln, obgleich dieß begreiflich nicht Frauenarbeit ſein kann. Die Percy-, die Camden-, die Shakeſpearegeſellſchaften machten ſich um die Veröffentlichung ſeltnerer Quellen wetteifernd verdient; die Werke der dichtenden Zeitgenoſſen Shakeſpeare's haben, beſonders unter den Händen von Al. Dyce, vortreffliche Ausgaben erhalten; und ſeit Collier's erſter Erörterung der Gründe für eine neue Ausgabe Shakeſpeare's datirt in England eine neue Zeit der Shakeſpeare-Kritik, wo nun nicht mehr krittelnde Splitterrichter, ſondern aufgeklärte Verehrer die Werke des Dichters reinigten und erklärten. Eine Weile behaupteten Collier und Charles Knight allein das Feld, neuerdings reihten ſich in vollerer Gruppe die Dyce, Howard Staunton, Singer in einer neuen Bearbeitung ſeiner ſorgfältigen Ausgabe von 1826, Halliwell mit ſeiner Prachtedition, 1863 wieder die neuen Herausgeber der „Cambridge Ausgabe", G. Clark und Wright hinzu; und durch dieſen belebenden Wetteifer wurden ſogar in Deutſchland die N. Delius, Tycho Mommſen, F. A. Leo u. A. ſelbſt in dieſe, von den Fremden kaum zu erwartenden philologiſchen Beſtrebungen mitgeriſſen. Leider hat ſich in dieſe Emſigkeit der Engländer in unſeren Tagen die Geſchichte einer lange bereiteten und fortgeſetzten literariſchen Schwindelei verſchlungen, die ein witziger Kopf wortſpielend eine neue affaire du Collier benannt hat: ein weites Geſpinnſt von Betrügereien, durch welche zuerſt die Lebensgeſchichte Shakeſpeare's mit gefälligen Erfindungen verfälſcht, dann der Text ſeiner Werke mit einer Invaſion von Veränderungen bedroht ward, deren gefährliche Neuerung das Auge der Kritik wach rief und bald zu dem Grade ſchärfte, wo ſie das Trugwerk, kaum geargwohnt, auch aufdeckte und bewies*. Peinlich wie es iſt, die

* Ich begnüge mich auf die Werke zweier Paläographen zu verweiſen, die über dieſen Handel entſchieden haben: Hamilton, an inquiry into the genuine-

Geſchichte des Fortiebens Shakeſpeare's verunſtaltet zu ſehen durch dieß Majeſtätsverbrechen an dem gekrönten Haupte der engliſchen Sprache und Literatur, verübt an dieſem Dichter grade, dem kein menſchiiches Laſter ſo verabſcheuungswürdig wie Falſchheit und Fäiſchung war, kann es mir nur erwünſcht ſein, mit dieſer flachen Erwähnung über dieß Zwiſchenſpiei weggehen zu dürfen, da die berüchtigten Lesarten der Bridgewater- und Perkinsfolios, ſeibſt wenn ſie auf's beſte verbürgt wären, meine beſondere Aufgabe kaum berührt haben würden, die ganz nur der allgemeinen pſychoiogiſchen und äſthetiſchen Beurtheilung des Dichters giit. Für dieſe iſt auch in allen den Jahren dieſer neuen Bewegungen und Bemühungen um Shakeſpeare in Engiand nichts Bedeutendes geſchehen.

So kehrt mau denn immer, wenu mau nach einer Muſtererkiärung Shakeſpeare'ſcher Werke ſucht, zu Goethe und ſeiner Eriäuterung des Hamiet zurück. Auf dieſem merkwürdigen Stücke ſollten die grellſten Gegenſätze der Beurtheiiung zuſammentreffen; der Wendepunkt der Würdigung des Dichters ſollte von ihm ausgehen. Voitaire, der das Stück geieſen hatte um es zu beurtheiien und zu benutzen, ſah nur einen Hauſen unverbundener, verwirrter Scenen darin. Sein Urtheil verdient nie vergeſſen zu werden. „Hamlet", ſo charakteriſirt er dieß Drama, „wird im zweiten Acte ein Narr, und ſeine Geiiebte im dritten eine Närrin; der Prinz tödtet den Vater ſeiner Geliebten, indem er ſich ſtellt, ais tödte er eine Ratte, und die Heldin ſtürzt ſich in's Waſſer. Man macht ihr Grab auf dem Theater; die Todtengräber ſprechen Quodlibets, die ihrer würdig ſind, indem ſie Todtenköpfe in der Hand haiten; der Prinz antwortet auf ihre widerwärtigen Thorheiten mit Rohheiten, die nicht weniger widerlich ſind. Während dem macht einer der Schauſpieier die Eroberung von Poien. Hamlet, ſeine Mutter, ſein Stiefvater trinken

---

ness of the Ms. corrections in Mr. J. P. Collier's annotated Shakspere folio 1632. London 1860. Ingleby, a complete view of the Shakspere controversy. Lond. 1861.

zuſammen auf dem Theater, man ſingt bei Tiſch, man zankt, ſchlägt und ermordet ſich". Nun kam Goethe, und dieſes ſelbe angebliche Chaos erſchien plötzlich als eine harmoniſche Welt voll wunderbarer Ordnung. Ein einziges Band wird von ihm nachgewieſen, das die ſcheinbar auseinander fallenden Scenen und Charaktere zuſammenbindet, ein einziger Gedanke, auf den ſich jede Handlung und jede Figur zurückführen läßt. Jede Bizarrerie in den Charakteren findet ihre Erklärung, jeder noch ſo auffallende Theil ſeine Rechtfertigung, jede ſcheinbar zufällige Rolle oder Handlung ihre Nothwendigkeit, jede fremdartige Epiſode ihren Zuſammenhang mit dem Ganzen. Die Erklärung begründete jenen Ausſpruch Coleridge's, daß auch Form und Bau der Shakeſpeare'ſchen Stücke in der That ſo bewundernswerth ſeien, als man ſie für barbariſch verſchrieen hatte. Dieſer Nachweis war ſo auffallend und neu, daß Goethe ſelbſt die Einwände der herkömmlichen Betrachtung glaubte entgegen halten zu müſſen; man war ſo gewöhnt, in Shakeſpeare nur das ungeartete Naturkind der Muſen zu ſehen, daß man ſich betroffen fühlte, in ſeinen Werken mit einem Male eine planmäßige, beſonnene, kunſtvolle Anlage ſuchen zu ſollen, die ihn zu einem eben ſo ruhigen und überlegten Denker machte, als er vorher nur für ein wildes Naturgenie galt.

Und doch kann man in dieſer Erklärungsweiſe eben dieſes Stückes noch weiter gehen, als ſelbſt Goethe gegangen iſt, und das Werk hellt ſich bei jedem weiteren Schritte immer weiter auf und gewinnt an Reiz und an Tiefe. Und mehr als dieß: faſt in jedem Shakeſpeare'ſchen Werke läßt ſich derſelbe Aufbau nach einem ſtrengen Plane nachweiſen, wie im Hamlet. Nicht in allen auf gleiche Weiſe; nicht in den Lehrlingswerken ſeiner erſten Jugend; und in den Erſtlingen ſeiner ſelbſtändigen Schöpfung nicht in dem Grade wie in den reiferen Erzeugungen des Dichters; aber durchgehend läßt es ſich von frühe auf ſtufenweiſe verfolgen, wie Shakeſpeare inſtinctmäßig überall aus einer einzigen Idee auf jene geiſtige Einheit ſeiner Stücke

hinarbeitete, mit der er auf einem neuen Wege der strengsten Kunstforderung der ältesten Aesthetik Genüge that.

Es ließ sich erwarten, daß das Beispiel der Goethe'schen Erläuterung des Hamlet nicht verloren sein würde. Was er an dem Einzelnen leistete, mußte man bald wünschen an dem Ganzen ausgeführt zu sehen. Diesen Versuch zu wagen, ist auch meine Aufgabe; er wird nun, da der Weg einmal gewiesen ist, wohl noch öfter gemacht werden; er ist schon öfter gemacht worden, obwohl nur in Deutschland, und auch da kaum in Goethe's eigentlichem Sinne. Zur Blütezeit der neuen romantischen Schule, als sich der Brite gewaltsam Bahn brach nach Italien, als man sich (1821—22) auch in Frankreich wieder um verbesserte Uebersetzungen Shakespeare's bemühte*, als der Globe die germanischen Kunstrichtungen verfocht, ein englisches Theater in Paris (1827) den Dichter in seiner ganzen Gestalt einführte und die jungen Dramatiker seinem Fluge zu folgen unternahmen, hat sich Guizot zu einer geistvollen Studie über Shakespeare (1821. 1858) anregen lassen, aber nicht durch Goethe, sondern durch Schlegel. Noch blieb auch Er vor der damaligen Streitfrage, ob das dramatische System des Engländers nicht besser sei als Voltaire's, der Frage die Lessing längst abgethan hatte, stehen, ohne sie entscheiden zu wollen. Er sah, daß es Eigensinn war, die Kunst und Regel in Shakespeare's Stücken zu leugnen; bemüht sie sich selbst und Anderen aufzudecken, war er der Regel ihrer moralischen Einheit auf der Spur; er erkannte bewundernd ihren Aufbau aus Einer herrschenden Idee, die jeden Theil auf Einerlei Ziel bezieht und bei jedem Schritte die Tiefe des Plans wie die Größe der Ausführung offenbart; allein er fand diese ideelle Einheit nur in der Tragödie nicht in der Komödie, wo sie, je verborgener sie liegt, nur

* Erst ganz neuerlich übrigens ist durch Franz Victor Hugo (1859 ff.) eine vollständige und vollständig treue und ungeschminkte Prosaübersetzung in's Französische unternommen worden.

deſto ſeiner beobachtet iſt; auch begnügte er ſich, ſie nur im Allgemeinen bezeichnet zu haben, ohne ſie in ſeinen Analyſen (worauf doch Alles ankam) im Einzelnen zu begründen. — In H. N. Hudſon's Vorleſungen über Shakeſpeare (1848) iſt dieſe große äſthetiſche Frage kaum nur in's Auge gefaßt worden. Jeder Kenner Shakeſpeare's wird ſich bei dieſem Amerikaner höchlich erfreuen über die treffliche Schätzung und Beurtheilung des Dichters im Großen und Allgemeinen; in der Entwicklung der einzelnen Charaktere dagegen wird er überall an der Einmiſchung individueller Geſichtspunkte, an dem Mangel einer ausgedehnten Menſchenkenntniß anſtoßen; in Bezug auf die innere Structur der Stücke vollends wird er verwundert leſen, daß dieſer Kritiker nicht einmal eine moraliſche Einheit in ihnen finden wollte, daß er die poetiſche Gerechtigkeit nicht beachtet und eine Art moraliſcher Verwirrung darin vorherrſchen ſah. Wenn dieß richtig wäre, ſo würde ſich der Verſuch einer eindringenderen Auslegung der Werke Shakeſpeare's kaum der Mühe lohnen. Der beſte Theil ſeiner Kunſt würde damit zuſammenfallen; denn wenn die Dichtung das Walten der ſittlichen Gerechtigkeit nicht darſtellt, ſo ordnet ſie ſich ſogar unter die ächte Geſchichtſchreibung herunter. — Unter den deutſchen Auslegern hat Ulrici verſucht auf dem von Goethe gezeigten Wege fortzugehen, dem auch ich zu folgen dachte. Es kann nicht fehlen, daß ſich Ausleger, die mit Einerlei Vorliebe über Einerlei Gegenſtand beſchäftigt ſind, vielfach begegnen. Doch ſcheint mir nach meiner Natur unſere philoſophiſche Methode der Betrachtung bei den Dichtungen einer Zeit nicht wohl angewandt, deren eigene Philoſophie die Erkenntniß auf einem ganz anderen Wege ſuchte, als die unſere; nicht angewandt bei den Werken eines Dichters von derbgeſundem Sinne, dem Aug' und Ohr die Lootſen und Steurer durch Welt und Leben waren, der, wie reich er an philoſophiſchem Tiefſinn war, der Philoſophie doch entfernter noch als Goethe ſtand. Und ebenſo weit ſollte die Philoſophie von ſeiner Dichtung bleiben; denn es wird immer eine fremdartige Wirkung

machen, wo an dieß frische Grün des Lebens die dürre Weide der Speculation zu nahe heranreicht.

Shakespeare's Werke sollten streng genommen durchaus nur durch Aufführung verständlich gemacht werden. Denn dafür, und dafür allein sind sie geschrieben worden; die Trennung der dramatischen Dichtung von der Schauspielkunst, durch die bei uns beide Künste gelitten haben, bestand in Shakespeare's Zeiten nicht. Die Hauptschwierigkeit des Verständnisses seiner Stücke liegt auch nur darin, daß wir sie lesen, und nicht sehen. Denn vollgedrängt wie sie sind von dichterischen Schönheiten, von psychologischer Charakteristik, von moralischer Lebensweisheit, von Beziehungen und Anspielungen auf Zeitverhältnisse und Personen, zerstreuen sie die Aufmerksamkeit auf die verschiedensten Punkte und lassen schwer zur Zusammenfassung des Ganzen und schwer zu seinem leichten Genusse gelangen. Wenn sie aber dargestellt werden von Schauspielern, die dem Dichter gewachsen sind, so tritt eine Arbeitstheilung ein, die uns durch Einschreiten einer zweiten Kunst die erste zum leichteren Genusse vermittelt. Die Spieler, die ihre Rollen begriffen haben, überheben uns jener erschwerenden Mühe beim Lesen, vielleicht zwanzig verschiedene Charaktere auseinanderzuhalten und in sich und in ihrem gegenseitigen Verhältnisse zu verstehen; Erscheinung, Sprache, Benehmen des einzelnen Spielers erklären uns mühlos, wie im Gemälde, die Figuren und Hebel der Handlung; sie geben uns die feinsten Fäden durch deren Verwickelungen an die Hand und leiten uns zu dem Innersten und Allerheiligsten des Kunstbaues auf ebnerem Wege. Wer also Shakespeare's Werke so erklärt, daß er zur Auffassung des Ganzen und seiner Theile dem Schauspieler vorarbeitet, ihn gleichsam einstudirt zu einer solchen verstandenen und durchgebildeten Darstellung, die zur Ausführung gebracht die eigentliche, wahre, künstlerische Erklärung geben würde, der würde den Dichter am besten erklärt und die einzige Methode ergriffen haben, die seinen Werken keinen Zwang anthut.

Wenn aber nun die Shakeſpeare'ſchen Werke einzeln in dieſer Weiſe erläutert wären, dann bliebe noch ein anderes und ſchwierigeres Geſchäft übrig: dieſe Zeugniſſe der Thätigkeit des Dichters ſo zu ordnen, daß ſie, nicht in ſyſtematiſcher Zuſammenſtellung ſondern in ihrer lebendigen Reihenfolge vorgeführt, in ihrer inneren Verbindung wieder aus der zerſtreuten Mannichfaltigkeit auf ein höheres Gemeinſames, auf den ſchaffenden Geiſt des Dichters zurückführten. Ließe ſich dieſer Genius des Dichters in ſeiner Entwickelung belauſchen, im unfertigen Zuſtande des Werdens, in ſeinem Wachsthum, in ſeiner vollendeten Geſtalt erkennen und verfolgen, ließe ſich aus dem verglichenen reichhaltigen Inhalte ſeiner Werke und den ärmlichen Quellen über ſein Leben auch nur ein blaſſes Bild von den Seelenzuſtänden, den perſönlichen Eigenſchaften und Schickſalen des großen Mannes entwerfen, ließe ſich zwiſchen Beidem, ſeinem inneren Leben und ſeiner Dichtung, auch nur mit wenigen ſprechenden Zügen eine Brücke bauen, ein Verhältniß zeigen, welches erwieſe, daß bei Shakeſpeare wie bei jeder reichen Dichternatur nicht äußere Schule und poetiſche Convenienz, ſondern innere Erlebniſſe und Bewegungen des Gemüths der tiefe Quell ſeiner Dichtung waren, dann erſt würde wahrhaft erreicht ſein, was uns unſeren Liebling recht nahe ſtellen würde: wir würden die Summe ſeiner perſönlichen Exiſtenz ziehen, ein volles Bild, eine lebenvollere Anſchauung von der Geſtalt dieſes Geiſtes gewinnen können. Und wie wir Menſchen in unſerer Schwachheit ſind: wir glauben unſerer Götter erſt recht ſicher zu ſein, wenn wir ſie in menſchliche Geſtalt gebracht haben, und ſo haben wir auch das natürliche Verlangen, die Genien, die wir in ihren Werken verehren, auch in ihrer Perſönlichkeit und menſchlichem Weſen zu kennen. Aber bei dieſem Geſchäfte iſt faſt Alles, woraus wir ſchöpfen können, nur Vermuthung und Bruchſtücke, und es iſt zu fürchten, daß die Darſtellung, die aus ſolchen Quellen ſtammt, mehr ein Gedicht des Geſchichtſchreibers, als eine Geſchichte des Dichters werde. Allein ein Wagniß dieſer

Art wird mehr oder minder bei jeder geſchichtlichen Darſtellung gemacht: jedes hiſtoriſche Kunſtwerk ſpiegelt den Geiſt des Erzählers nicht minder als den dargeſtellten Stoff ab; und dieſer erhält nur eine lebendige Wirkſamkeit auf das menſchliche Gemüth, wenn er von der Bildungskraft des menſchlichen Geiſtes empfangen und neu geſchaffen iſt. So mag denn auch dieſer Verſuch gewagt werden, ſelbſt auf die Gefahr hin, daß man in dieſer Darſtellung mehr Dichtung als Wahrheit fände.

Shakeſpeare in Stratford.

In einer Anmerkung zu Shakeſpeare's Sonnetten ſchrieb Steevens über unſere Kunde von des Dichters Lebensverhältniſſen folgenden Satz: „Alles, was wir mit einiger Gewißheit von Shakeſpeare wiſſen, iſt, daß er in Stratford am Avon geboren war, heiratete und Kinder erzeugte; daß er nach London ging, wo er als Schauſpieler auftrat und Gedichte und Theaterſtücke ſchrieb; daß er nach Stratford zurückkehrte, ſein Teſtament machte, ſtarb und begraben ward". Wenn uns nicht ein gutes Glück noch irgendwo die Lebensbeſchreibungen aller Poeten aufbewahrt hat, an welchen Thomas Heywood, ein fruchtbarer Dichter, Zeitgenoſſe und Bekannter Shakeſpeare's über 20 Jahre arbeitete, ſo wird auch wohl unſerer Wißbegierde in dieſem Punkte nicht mehr viel Befriedigung zu Theil werden. Ueber dieſe Dürftigkeit unſerer Kenntniß von Shakeſpeare's äußerem Leben pflegt man wohl den Troſt zu geben, daß dagegen die Geſchichte ſeines Geiſtes um ſo vollſtändiger ſei. Dieß iſt wahr; es iſt aber nur gerecht, dabei einzugeſtehen, daß wir gleichwohl für die Geſchichte dieſes Geiſtes die nöthigſten Anhaltpunkte in den wenigen Nachrichten über Shakeſpeare's Leben ſuchen müſſen. Aus dieſem Geſichtspunkte heben wir hier aus den kärglichen Zügen ſeiner äußeren Lebensgeſchichte nur dasjenige aus, was auf die innere Charakter- und Geiſtesbildung des Dichters von Einfluß ſein

konnte. Dabei ſträuben wir uns nicht allzu pedantiſch, auch das nur Mögliche und Wahrſcheinliche in den unſicheren Mythen und Ueberlieferungen in Erwägung zu ziehen; denn ſelbſt eine bloße Vermuthung, die auch nur ein zweifelhaftes Halblicht auf Shakeſpeare's Bildungsgeſchichte wirft, iſt uns für unſere Zwecke weit wichtiger, als die ſicherſten Berechnungen über ſein Hab und Gut, an die man in England ſo vielen Fleiß zu ſetzen pflegt.

Die Familie Shakeſpeare iſt in Warwickſhire ſeit dem 14. Jahrhundert verbreitet und viel verzweigt geweſen. In dem Geburtsorte Wilhelm Shakeſpeare's, in Stratford am Avon, war ſie nicht urſprünglich anſäſſig; des Dichters Vater, John Shakeſpeare, hat ſich hier wahrſcheinlich erſt um 1551 niedergelaſſen. Dieſer Mann wird in den ſtädtiſchen Papieren einmal ein Handſchuhmacher genannt; dann aber findet man ihn auch als Freiſaſſen bezeichnet und mit landwirthſchaftlichen Gegenſtänden beſchäftigt; und wieder andere zweifelhaftere, obwohl alte Ueberlieferungen machen ihn zu einem Wollhändler oder Fleiſcher: was ſich leicht Alles vereinigen läßt, wenn man ihn als einen kleinen Landwirth denkt, der ſeine Erzeugniſſe in Getreide, Vieh, Wolle und Leder im ſtädtiſchen Gewerbe ſelbſt zu verwerthen ſuchte. John's Vater, Richard Shakeſpeare von Snitterfield bei Stratford, der Großvater unſeres Dichters, ſcheint ein Pächter Robert Arden's von Wilmecote geweſen zu ſein. Zwiſchen beiden Familien knüpfte John Shakeſpeare eine Verwandtſchaft, indem er 1557 von den ſieben Töchtern Robert Arden's die jüngſte, Maria, ein Jahr nach ihres Vaters Tode, heiratete. Die Ardens waren eine der angeſehenſten und begütertſten Warwickfamilien; man weiß, daß ſie ſich neben den Dudleys fühlten, in der Zeit als Leiceſter (ein Dudley) auf der Spitze ſeiner Macht ſtand; jene Heirat war alſo offenbar über John Shakeſpeare's Stand und deutet an, daß er in guten Verhältniſſen, wenn nicht reich, ſo doch wohlhabend geweſen ſei. Dieß beſtätigt ſich auch aus allen übrigen Nachrichten. Im Jahre 1564 hat man eine Gelegenheit, die Steuern ſeiner Wohl-

thätigkeit mit denen anderer Einwohner von Stratford zu vergleichen, und ſie ſetzen ihn unter die Bürger zweiten Ranges. Er war Beſitzer mehrerer Häuſer, und er erſcheint in den ſtädtiſchen Urkunden nach und nach immer ſteigend in Anſehn und Würden, als Geſchworner, als Conſtabel, als Stadtkämmerer, Alderman, und endlich 1568—69 als Bailiff von Stratford, auf dem höchſten Poſten in der Gemeinde.

John Shakeſpeare lebte bis 1601, ſein Weib bis 1608; das Glück und den Glanz ihres berühmten Sohnes erlebten ſie beide. William Shakeſpeare ward 1564 am 26. April getauft; man gefällt ſich, einer (ganz unſichern) Ueberlieferung Glauben zu ſchenken, daß er am 23. April, ſeinem Todestage, geboren ſei. Unter acht Kindern John Shakeſpeare's (vier Söhnen und vier Töchtern) war er der älteſte Sohn. Er hatte bald nach ſeiner Geburt die Zeit einer Epidemie zu durchleben; das Schickſal erhielt ihn; von ſeinen Geſchwiſtern ſind mehrere zum Theil frühe geſtorben; ein Bruder, Edmund, war ſpäter mit ihm Schauſpieler an demſelben Theater.

Es gab in Stratford eine freie lateiniſche Schule, bei der die Söhne aller Mitglieder der Corporation unentgeltlichen Unterricht hatten; in ihr muß Wilhelm Shakeſpeare die Anfänge der klaſſiſchen Sprachen erlernt haben, die damals weit mehr als heute in Pflege waren. Es liegt uns nahe, gleich an dieſer Stelle den vielberegten Streit über Shakeſpeare's Bildung und Schulkenntniſſe kurz zu berühren. Nach einer unerwieſenen Ueberlieferung in Rowe's Leben Shakeſpeare's ſoll der Vater John, in bedrängte Verhältniſſe gerathen, genöthigt geweſen ſein den Sohn frühzeitig aus der Schule zu nehmen, der dann in jungen Jahren Schulmeiſter auf dem Lande geworden wäre; zwei andere Berichte aus dem Ende des 17. Jahrh., deren Einer aus dem Munde eines 80jährigen Gemeindeſchreibers in Stratford ſtammt, erzählen, daß Wilhelm das Fleiſcherhandwerk ſeines Vaters erlernt habe; alle drei Mittheilungen deuten auf eine unterbrochene und mangelhafte Schulbildung Shakeſpeare's, an die man

gerne glauben mag, wie hoch man auch die Selbſtbelehrung bewundere, mit der er ſpäter dieſen Mangel erſetzt haben müßte. In den Zeiten ſeines Emporkommens nimmt Shakeſpeare ſelbſt in ſeinen Sonnetten das Bild einer weiten Kluft von dem Abſtande zwiſchen Gelehrſamkeit und ſeiner „rohen Unwiſſenheit“ her; ein eigentlicher Gelehrter wie Ben Jonſon durfte ſich neben ihm fühlen und von ihm ſagen, daß er wenig Latein und weniger Griechiſch beſeſſen habe. Es iſt auch von Farmer zum Ueberfluſſe nachgewieſen worden, daß Shakeſpeare den Plutarch nicht griechiſch, ſondern in engliſcher Ueberſetzung geleſen habe. Dazu aber machte Aler. Dyce eine Bemerkung, die eigentlich den ganzen Streit über des Dichters Bildung und Wiſſen entſcheidet: „konnte er den Plutarch im Original nicht leſen, ſagte der hochwürdige Kritiker, ſo will ich nur bemerken, daß nicht wenige würdige Herren unſerer Tage, die ihre Grade in Oxford oder Cambridge erlangt haben, in demſelben Falle ſind“. Uns Deutſchen iſt Verhältniß und Beſchaffenheit von Shakeſpeare's Bildung mit Einem Worte der Vergleichung völlig klar zu machen. Unſere Goethe und Schiller erſcheinen Voß gegenüber ganz ſo wie Shakeſpeare gegen Ben Jonſon. Sie laſen, ſie verſtanden ihren Homer nur in deutſcher Ueberſetzung. Aber auf ihre ganze Bildung iſt kein Schluß daher zu ziehen, daß der Eine von Voß ſcandiren lernte, der Andere mit Humboldt ſpät berieth, ob er noch Griechiſch lernen ſolle. Eben ſo wenig kann Shakeſpeare's geringes Griechiſch gegen ſeine Geiſtesbildung, ja nicht einmal gegen die äußere Maſſe ſeiner Kenntniſſe zeugen. Vielmehr iſt es heute kein Wagniß mehr, zu ſagen, daß Shakeſpeare in jener Zeit an Umfang vielfachen Wiſſens ſehr wenige ſeines Gleichen gehabt habe. Wie haben ſich auch in dieſer Hinſicht die Urtheile dieſer Zeit gegen die früheren geändert! Die Herausgeber des vorigen Jahrhunderts haben um einiger hiſtoriſcher, geographiſcher, chronologiſcher Verſtöße willen vornehm auf den unwiſſenden Dichter herabgeſehen. Jetzt aber ſchreibt man ganze Bücher, um ſeine Kenntniſſe in wirklicher und fabelhafter Naturgeſchichte her-

vorzuheben, um ſeine Vertrautheit mit der Bibel zu belegen*, um ſeine Uebereinſtimmung mit Ariſtoteles nachzuweiſen, um ihn mit dem Weltweiſen Lord Bacon zu einerlei Perſon zu machen! Jetzt hat eine juriſtiſche Autorität wie Lord Campbell (Shakespeare's legal acquirements considered. 1859) eine ſchon ältere Vermuthung, die ſelbſt Zeitgenoſſen getheilt zu haben ſcheinen, daß Shakeſpeare vor ſeinem Uebergang zur Bühne auf der Schreiberſtube eines Advocaten beſchäftigt geweſen ſei, einer ernſten Prüfung unterzogen; und obwohl der ſtrenge Richter, bei dem Mangel genügender Beweiſe, den Schluß von des Dichters Rechtskenntniſſen auf ſolch eine fachmäßige Vorbildung für ſo gewagt hält, wie wenn man ſeiner Jagd- und Schifffahrtskenntniſſe wegen auf eine ſee- oder waidmänniſche Schule vermuthen wollte, ſo findet doch auch Er, daß der geiſtigſt begabte aller Menſchen dazu gehörte, um aus bloßem Beiſein bei Gerichtsverhandlungen oder dem Umgang mit Rechtsanwälten die Geläufigkeit und techniſche Genauigkeit der Ausdrücke und Anſpielungen auf Rechtsweſen und Formen ſich anzueignen, die in Shakeſpeare's Werken ſo auffallend ſind. So hat Armitage Brown aus des Dichters italieniſchen Kenntniſſen ſchließen wollen, daß er Italien bereist haben müſſe; und will man nicht annehmen (was dem Grundzuge ſeines ſittlichen Charakters am meiſten entgegen iſt), daß er ſich große Mühe gegeben habe, die Kenntniß der lateiniſchen, franzöſiſchen, italieniſchen, ja ſelbſt ſpaniſchen Sprache zu affectiren, ſo muß man wohl zugeben, daß er mit dieſen Sprachen mehr Bekanntſchaft gehabt habe, als ſich blos ſpielend erwerben läßt. In Bezug auf die alten Sprachen hat man mit Recht ſchon das für ſeine gründlichere Kenntniß der lateiniſchen angeführt, daß er einzelne Worte dieſer Sprache in der ächten urſprünglichen Bedeutung gebraucht, die ſie bei der Einbürgerung im Engliſchen verloren hatten. Wer die Zeugniſſe von ſeiner Lectüre zuſammenſtellen wollte, würde ein weites Feld der Literatur finden,

* Vgl. Charles Wordsworth, On Sh's knowledge and use of the bible. 1864.

auf welchem der Dichter bewandert war; und wenn man an ſeiner Kenntniß von Geſchichte und Geographie auszuſetzen findet, ſo muß man nie vergeſſen, daß es damals keine Geſchichtſchreibung gab als die Chroniken, die er kannte, und daß die Erdkunde nur für die Allerwenigſten ein Gegenſtand des Studiums war. Wollte man aber glauben, daß Shakeſpeare's anachroniſtiſcher Muthwille im Sommernachtstraum oder im Wintermährchen aus baarer Unwiſſenheit ſtamme, ſo würde man dieſelbe Albernheit begehen, wie jener engliſche Kritiker, der Goethen in allem Ernſte den Aberglauben vorwarf, mit dem er im Eingange ſeiner Lebensbeſchreibung die Conſtellation ſeiner Geburtsſtunde beſprochen habe.

Wir kehren zu der Jugendgeſchichte des Dichters zurück. Weniges Zuverläſſige aus ihr iſt zu unſerer Kenntniß gekommen, aber genug, um uns errathen zu laſſen, daß ſeine früheſten Erlebniſſe einen Reichthum tiefer Eindrücke in ſeine Seele ſenken mußten, die ihm ſpäter ein reicher Quell für ſeine dichteriſche Schöpfung werden konnten. Ein Reihe von Unfällen betraf ihn und ſein Haus in der Zeit, wo Leidenſchaft, Empfindung und Einbildungskraft in dem Menſchen am mächtigſten ſind: er hatte das bittre Brod der Trübſal zu eſſen und innern und äußern Jammer zu durchleben, die Schule großer Geiſter und ſtarker Charaktere. Der frühere Wohlſtand ſeines väterlichen Hauſes ward ſeit ſeinem 14. Jahre zerrüttet; ein Schlag des Unglücks traf ſeine mütterliche Familie, die Ardens; eigner Leichtſinn und ſelbſtgeſchaffnes Elend kam hinzu; ſo daß man ſieht, er hatte eine Periode der Widerwärtigkeit nicht nur, ſondern auch der Unwürdigkeit durchzumachen, die ſeine böſen und guten Kräfte nebeneinander entwickelte. Wir wollen die Thatſachen einzeln an uns vorübergehen laſſen.

Seit 1578, als William im 14. Jahre ſtand, gingen die Verhältniſſe des Vaters, John Shakeſpeare, zurück. Er ſah ſich genöthigt in dieſem und dem folgenden Jahre ein Grundſtück (Aſhbies) in Wilmecote zu verpfänden und kurz darauf ſeiner Frau Antheil an

anderen Beſitzungen in Snitterfield zu verkaufen; auch findet ſich, daß er in den Jahren 1578—79 von Armenſteuern und andern öffentlichen Beiträgen eximirt ward. Seit letzterem Jahre kam er, ſelbſt vermahnt, nicht mehr in das Stadthaus und er ward daher 1586 in ſeiner Stelle als Alderman, es ſcheint ohne ſeinen Wunſch oder Begehr durch einen Anderen erſetzt. Um eben dieſe Zeit wurde auf einen Pfändungsbefehl erklärt, es fände ſich bei ihm nichts zu pfänden vor; und bald darauf findet man ihn bis zur Haft wegen Verſchuldung herabgekommen. Im Jahre 1592 erſcheint ſein Name in dem Berichte einer Commiſſion, die alle diejenigen zu bezeichnen hatte, welche der königlichen Vorſchrift, wenigſtens Einmal im Monat die Kirche zu beſuchen, nicht nachkamen; es iſt dabei bemerkt, daß John Shakeſpeare dieſen Kirchengang aus Furcht vor ſeinen Gläubigern unterlaſſen. In den Urkunden, die dieſe häuslichen Verhältniſſe betreffen, wird er nur immer als Yeoman bezeichnet. Vielleicht hatte er ſeinen Kleinhandel über dem Landbau ganz aufgegeben und war dabei zurückgekommen. Aus Allem läßt ſich folgern, und es wird ſich weiterhin beſtätigen, daß die Kinder frühe auf ſich ſelbſt und ihre eigenen Kräfte gewieſen wurden.

Ein Unfall anderer Art traf die mütterliche Familie, die Ardens, als unſer Dichter in ſeinem 19. Jahre ſtand. Das Haupt dieſer Familie war Eduard Arden von Parkhall. Die Eiferſucht der beiden Warwickfamilien, Arden und Dudley, wurde ſchon oben mit einem Worte angedeutet. Sie ward tödtlich zwiſchen dieſem Eduard Arden und dem berüchtigten Grafen Leiceſter, der auch dem großen Leſerkreiſe in Deutſchland aus Schiller's Maria Stuart und aus W. Scott's Kenilworth bekannt iſt. Als Leiceſter im Jahre 1575 unter jenen berühmten Feſten in Kenilworth die Königin Eliſabeth bewirthete und umwarb, hatte er gleichzeitig eine verbrecheriſche Verbindung mit einer Gräfin Eſſex, die er nach ihres Gatten Tode (1576) heiratete. Noch ehe ſie ſein Weib war, hatte Eduard Arden Leiceſtern über dieſen, dem Hofe und der Königin durch Macht und Frechheit verheim-

lichten Verkehr herbe Aeußerungen geſagt; ſehr möglich daß dieß eben während jener Feſte in Kenilworth geſchah, und daß Leiceſter's Verhältniß dadurch der Königin kund ward, die ihren damaligen Aufenthalt auf Schloß Kenilworth plötzlich unterbrach und abreiste. Leiceſter trug Arden über jene Vorwürfe unverſöhnlichen Haß. Er umſpann ihn mit einem Hochverrathsproceß und Eduard ward im Jahre 1583 hingerichtet. Wie entfernt nun auch die vornehmeren Zweige der Familie Arden den verarmten Shakeſpeares geſtanden haben werden, ſo begreift ſich doch, daß dieſer Fall auch bei ihnen tief empfunden werden mußte. Die Ereigniſſe zeigen beide Familien in Verfall und Unglück; ein ſchwerer Zug von Lebensernſt konnte dem Gemüthe des jungen Dichters dadurch eingeprägt werden. Seiner geſammten Charakterbildung mögen dieſe Schickungen heilſam geweſen ſein, denn es finden ſich um die gleiche Zeit in ſeiner Natur die Züge eines jugendlichen Leichtſinns, dem dieſe ernſtern Familienſchickſale ein Gegengewicht zu halten ſehr geeignet waren.

Dem Nicholas Rowe, der zuerſt 1709 unſeres Dichters Leben ſchrieb, hatte der Schauſpieler Betterton die oft erzählte Anekdote von Shakeſpeare's Wilddiebſtahl mitgetheilt, die er in Stratford gehört hatte. Er ſei, ſagt die Geſchichte, in ſchlechte Geſellſchaft gefallen und habe an einem Wilddiebſtahle in Charlcote, dem Landgute eines Sir Thomas Lucy*, Theil genommen; er ſei von Sir Thomas gerichtlich verfolgt worden und habe ſich mit einer ſatiriſchen Ballade gerächt, von der eine Strophe aufbewahrt ſein ſolle**; dieß habe ihm weitere Verfolgung zugezogen und ihn veranlaßt, Stratford zu verlaſſen und nach London zu gehen. Umwohner von Stratford zeigen wohl noch heute dem Fremden eine Statue der Diana mit der Hirſchkuh, die ſie für den Wilddieb Shakeſpeare ausgeben;

---

* Es iſt jetzt bekannt, daß Lucy einmal ein Gut in der Nähe von Stratford hatte.

** Die Strophe — nachher zu ganzem Gedichte erweitert, iſt erfunden.

waren Betterton's Gewährsleute von dieſer Art, ſo wäre die Anekdote freilich ſehr verdächtig.

Gleichwohl hat die Anekdote wohl die innere Gewährſchaft eines ſehr charakteriſtiſchen Zuges. Es ſcheint in dem Reiche der Literatur und Kunſt ſo wenig möglich wie in dem der Politik, daß raſche und große Veränderungen in dieſen Kreiſen der Bildung eines Volkes vor ſich gehen können, ohne eine anarchiſche Durchgangsperiode, die ſich in den ungeordneten, ſtarkgeiſtigen Sitten der erſten Träger jener Veränderungen am grellſten abzuſpiegeln pflegt. Die Männer, die unſerer deutſchen dramatiſchen Dichtung zuerſt in einer völligen Umwälzung empor geholfen haben, die Wagner und Lenz, ja auch jene größeren, die ſich ſchneller in Würde und Ehre zuſammennahmen, die Klinger, die Goethe und Schiller, erſcheinen in ihrem Jugendleben vielfach als die Beute derſelben ſtarken Leidenſchaft, derſelben titaniſchen Natur, derſelben Nichtachtung herkömmlicher Sitte und Schranke, die ſie in ihren erſten Dichtungen ſchilderten. Ganz in der ähnlichen Geſellſchaft erkennt man ſich unter den Dramatikern wieder, welche zu Shakeſpeare's Zeit die engliſche Bühne empor brachten; nur daß die wenigen Züge, die wir aus ihrem Leben kennen, nach dem Charakter des Zeitalters weit derber gezeichnet ſind. Die Namen Marlowe und Greene neben Shakeſpeare entſprechen in dem engliſchen Drama ganz der Stelle, die jene Jugendfreunde Goethe's in Deutſchland einnehmen: in der Weiſe ihrer Dichtung, in ihrer neidiſchen literariſchen Eiferſucht, in ihrer ganzen ſittlichen Haltung. Marlowe ſoll in Wort und Schrift die Religion herabgeſetzt und gehöhnt haben; ſatiriſche Gedichte nennen ihn einen Schwörer und Flucher, einen Genoſſen Aller die Gottes Geſetz verwerfen; die dichtenden Zeitgenoſſen beklagten, daß ſein Witz, vom Himmel verliehen, mit Laſtern zuſammen wohnte, die der Hölle entſtammten. Robert Greene war ein verkommener Geiſtlicher und ſtarb, ſagt man, an übermäßigem Weingenuß; ſein heftiger Gegner, der Arzt Gabriel Harvey, gab ihm das anſtößigſte

Leben Schuld und berief ſich dabei auf die allgemeine Kenntniß der Stadt London; ja Greene ſelbſt ſprach zuletzt von ſeinen Werken als Thorheiten, in einem Ton der Reue, der nicht von dem beſten Gewiſſen zeugt. So iſt auch von Peele, von Thomas Naſh, von Lodge bekannt, daß ſie ein ungeordnetes, unſtetes, bei geregeltem Fleiß nicht aushaltendes Leben führten; alle außer dem Letzteren ſtarben eines frühzeitigen, Marlowe eines gewaltſamen Todes. In die Weiſe dieſer Wüſtlinge mag auch Shakeſpeare in ſeinen Jugendſitten eingetreten ſein; es mag wohl ſein, daß er in jener ſchlechten Geſellſchaft, von der Rowe erzählte, das Leben geführt, das er nachher in Heinrich IV. ſo ſprechend zu ſchildern wußte. In dieſem Leben mag ſein Wilddiebſtahl leicht noch das Unſchuldigere geweſen ſein. Die Zeit ſah dieſe freie Kunſt wie das Wirthshausleben, das Gartenplündern und das Tanzen um Malpfähle, die oft getadelten, nie unterlaſſenen Sitten junger Leute mehr als Muthwillen denn als Vergehungen an, wie wir die Entwendungen der Schüler mit einem ſchuldloſeren Ausdrucke bezeichnen, der faſt an Wilddieberei erinnert. Es ſind aber andere, und es ſcheint unwiderſprechliche Zeugniſſe vorhanden, die den jungen Shakeſpeare auch von anderen Seiten in lockeren Sitten verloren zeigen.

Schon immer konnte man aus einer Reihe von Shakeſpeare's Gedichten, dem Schluſſe ſeiner Sonnettenſammlung, auf dieſe Sitten ſchließen: Gedichte, die in eben ſo ungeſchminkter Moral als Aufrichtigkeit des Dichters Verhältniß zu einem verheirateten Weibe ausſprechen, das eine treuloſe Liebe zwiſchen ihm und einem ſeiner Freunde theilte. Die Engländer thaten alles Erſinnliche, um die proſaiſche Wahrheit des Stoffes dieſer Gedichte und ſo die moraliſchen Folgerungen zu beſtreiten. An der äſthetiſchen Unfehlbarkeit des Dichters war ihnen weniger gelegen, aber als Menſch ſollte ihr Liebling ein fehlerloſer Heiliger ſein. Es iſt ein Zug, der dem Sittengefühl der Nation ſo viele Ehre macht, als er ihrem forſchenden Wahrheitsſinne und vielleicht auch ihrer Menſchenbeurtheilung Ein-

trag thut. „Denn warum, ſagt Boaden, ſollten wir ſo eifrig ſein, aus dem Dichter ein makelloſes Geſchöpf zu machen, das die Welt nie ſah! ein Weſen, das uns ſo unermeßlich an Gaben des Geiſtes überflügelt und auch nicht durch den leichteſten ſittlichen Fehler ſein Geſchlecht verriethe? Gewiß, da bereuter Irrthum nicht zur Nachahmung verführt, ſo iſt es beſſer unſere Anmaaßung zu dämpfen, indem wir den Größeſten von uns nicht fleckenlos zeigen.“ Auf alle Fälle thun wir dem Sinne des Dichters ſelbſt, dem ungefälſchte Wahrheit über Alles ging, nur dann Genüge, wenn wir ihn, indem wir uns die Züge ſeines Lebens zuſammenſuchen, nicht beſſer machen als er ſich ſelber dargeſtellt hat.

Shakeſpeare verheiratete ſich ſchon im neunzehnten Jahre mit einem ſieben bis acht Jahre älteren Mädchen, Anna Hathaway, der Tochter eines begüterten Freiſaſſen in Shottery bei Stratford. Waren es Rückſichten auf die bedrängten Vermögensverhältniſſe der Familie, war es die Uebereilung einer heftigen Leidenſchaft, die zu dieſer frühzeitigen Ehe trieb, wir wiſſen es nicht. Den jungen Vermählten, die Ende November 1582 getraut wurden, ward ſchon am 26. Mai 1583 eine Tochter Suſanne getauft; aus dieſem Umſtande ſchloß Collier auf den letzteren Anlaß und fand in ihm die Grundurſache des geringen Glücks, das nach anderen Anzeichen Shakeſpeare's häusliches Leben begleitete. Andere unter Shakeſpeare's Biographen haben dieſer Folgerung mit dem Nachweiſe widerſprochen, daß die Beiſpiele ſolcher frühen Geburten nach der Trauung damals häufig waren, weil man das Verlöbniß ſchon für die Vollziehung der Ehe genommen habe; allein dieſer Brauch ſelber würde doch mehr von der ſittlichen Licenz jenes Geſchlechtes zeugen, als für die ſittliche Zucht der Paare, die ſich — immerhin ausnahmsweiſe — ſeiner Freiheiten freuten; die ſchlimmen Schlüſſe, die man aus jenen ſchlimmen Auſpicien auf Shakeſpeare's Hausſtand zog, können durch dieſen Einwurf nicht entkräftet werden. Denn Shakeſpeare's eheliches Leben iſt unzweifelhaft kein glückliches Leben geweſen. Sein Weib brachte ihm

nach zwei Jahren noch Zwillinge und dann keine Kinder mehr. Als er bald darauf nach London überſiedelte, ſetzte er dort, nicht blos nach jenen Sonnetten zu ſchließen, ſein freies Leben anfangs wenigſtens fort; kein Rückblick auf ein liebes Weib und einen glücklichen Familienſtand ſchienen ihn zurückzuhalten. Wie Rob. Greene ſeine Frau in Lincolnſhire unterhielt, ſo ließ auch Shakeſpeare die ſeinige in Stratford zurück; er wollte ſie lieber zur Ueberwacherin ſeiner ökonomiſchen Verhältniſſe in ſeiner Heimat, als zur Zeugin ſeines Ruhmes in der Hauptſtadt machen. Er ſah ſie in regelmäßigen Jahresbeſuchen in Stratford wieder, wohin er, noch in rüſtigen Jahren, ſeinen Rückzug nahm; aber dieß waren weit mehr die Beweiſe ſeiner innerlichen Abneigung gegen ſein „öffentliches Leben" auf dem Theater, als einer innigen Hinneigung für ſein häusliches Leben mit ſeinem Weibe. In ſeinem Teſtamente bedachte er ſie nur kahl und karg mit ſeinem zweitbeſten Bette. Von geſchäftlich ökonomiſcher Seite hat man dieſe ſeltſame Verfügung von dem Vorwurfe der Hintanſetzung wohl reinigen können (da die Wittwe des Freigutbeſitzers nach den Landesgeſetzen von ſelbſt zu dem Witthume berechtigt war); für die gemüthlichen Beziehungen des Ehepaares aber wird es immer ein trauriges Wahrzeichen bleiben, daß der Erblaſſer in ſeinem Vermächtniſſe, in dem er ſo vielen ſelbſt Nicht-Verwandten ein kleines Andenken weihte, keine von den Hathaways erwähnte und ſeinem Weibe nicht ein Wort der Liebe zurückließ. Es iſt daher wohl begreiflich, wenn man an bittere Lebenserfahrungen in Shakeſpeare's Eheleben geglaubt hat; es iſt verzeihlich, wenn man in ſeinen Werken umſpähend ſelbſt auf unmittelbare Gefühlsergüſſe aus dieſem Kreiſe ſeiner Erlebniſſe zu ſtoßen meinte. Waren die Umſtände, die ſeine Verheiratung begleiteten, jene „beweinte Schuld", auf welche der Dichter in ſeinen Sonnetten reuig zurückſah? War es Zufall, daß gerade in ſeinen früheren Dramen die Bilder böſer, herrſchſüchtiger Frauen ſeine Phantaſie ausfüllten, die er ſpäter nie wieder geſchildert hat? daß er in Heinrich VI. die Züge, mit denen der Dichter, dem er nacharbeitete,

die ſchrecklichen Frauen Heinrich's VI. und Gloſter's ausgeſtattet hatte, mit ſo viel Zuſätzen würzte, als ob er ſich ſchwerer eigener Gefühle entladen wollte? Mit wie viel warmer Ueberzeugung, wie aus ſelbſt gemachter Erfahrung, läßt er in „Was ihr wollt" (II, 4) die Warnung ſprechen: es möge das Weib ſtets einen älteren Mann wählen, damit ſie ſich ihm anfüge und ihn ausfülle! und wie aus bekümmertem Selbſtbekenntniſſe den für die Männer nicht ehrenvollen Grund hinzufügen, warum dieß Verhältniß das natürlichere ſei: weil wir Männer, in unſeren Neigungen wankelmüthiger als die Frauen, von ihrem größeren Jugendreize eher zu feſſeln ſind!

Auf Shakeſpeare's Ueberſiedlung nach London kommen wir weiterhin zurück. Er ſetzte dort, ſagten wir, ſein freies Leben fort; wenigſtens erzählt man zwei Anekdoten, die dieß, wenn ſie verbürgt wären, beweiſen würden. Auf ſeinen Reiſen von und nach London, ſchrieb Aubrey (um 1680), ſei er oft in der Krone in Orford bei John Davenant abgeſtiegen. Der und ſeine Frau mochten ihn gern; er hob ihren Sohn Wilhelm aus der Taufe; die böſe Welt ſchloß auf mehr als Freundſchaft zwiſchen der ſchönen und geiſtreichen Frau Davenant und dem Dichter. Einmal lief der kleine Wilhelm eilig nach Hauſe; auf die Frage, warum er ſo laufe, ſagte er, er wolle ſeinen Pathen, wie die Engländer ſagen, ſeinen Gottesvater (godfather) ſehen. Du biſt ein guter Junge, ſagte der Frager, aber du mußt den Namen Gottes nicht unnöthig führen! Der junge Wilhelm Davenant machte ſpäter viel aus ſeiner Bekanntſchaft und Verwandtſchaft mit Shakeſpeare, ſo daß man ihm ſogar zutraut, dieſe Geſchichte erfunden zu haben. — Eine andere ward von dem Zeitgenoſſen Manningham um 1602, bei Lebzeit des Poeten, erzählt. Eine Londoner Bürgerin, von Bewunderung für Shakeſpeare's Freund Richard Burbadge in ſeinem Spiele als Richard III. hingeriſſen, lädt dieſen auf den Abend zu ſich und heißt ihn unter dem Namen Richard's III. an die Thüre klopfen. Shakeſpeare belauſchte die Einladung und kommt dem Freunde, da er das Wort weiß, zuvor. Bald nach ſei-

nem Eintritt bei der Frau meldet ſich ein zweiter Richard III. Der muthwillige Beſitzer weist aber den Freund zurück: Wilhelm der Eroberer gehe vor Richard III.

Dieſe Anekdoten können freilich bloße Erfindungen ſcheinen; die erſtere wird wirklich nur die Anpaſſung eines landläufigen Witzworts auf unſeren Dichter ſein. So pflegen wohl aus Rückſchlüſſen geſchichtliche Sagen zu entſtehen. Weil Shakeſpeare ein Dichter war, könnte man ſagen, ſo entſtand die Sage, daß er die Kälber ſeines Vaters in erhabenem Stile geſtochen und eine Rede dabei gehalten habe; weil er mit Jagd und mit Pferden bekannt war, machte ihn der Eine zu einem Wilddieb, der Andere zu einem Pferdejungen. So könnte auch auf den Dichter der berühmten Liebeswerbung der Venus um Adonis jenes ſchelmiſche Werbeſtück erfunden worden ſein. Aber da es von einem Zeitgenoſſen erzählt wird, ſo iſt dieß ſchon unwahrſcheinlicher; auch hängt man dergleichen Erfindungen nicht leicht einem Charakter an, der für rein und geſetzt gilt. Es kommt hinzu, daß die letztere Anekdote in jenen übelangeſehenen Sonnetten, von denen vorher die Rede war, gleichſam ein poetiſch ausgeführtes Gegenſtück hat. Der Dichter ſchildert in jenen Sonnetten (127—152) das ungewöhnliche Weib, mit der er eine ſündige Liebe tauſchte, als häßlich, von Farbe Haar und Augen ſchwarz, von Niemand ſchön gefunden, für keinen körperlichen Sinn von Reiz. Was ihn an ſie zog, war ihre Muſik, ihre geiſtige Anmuth, eine Anſtelligkeit, die das Häßliche ſchön kleidete und ihm ihr Schlechteſtes über alles Beſte hob. Er kämpfte vergebens gegen dieſe Leidenſchaft, vergebens mit ſeiner Vernunft, ja mit ſeinem Haſſe. Denn ſie beſtrickte ihm den jungen köſtlichen Freund, den die übrigen Sonnette verherrlichen; aber auch dieſe Untreue vergibt er ihr, die mehr ein Streich des Muthwillens geweſen zu ſein ſcheint, da der Freund ſelber ſie nicht einmal mag; ſo daß man hier allerdings auf einen neckiſchen und in der Neckerei nicht empfindlichen Verkehr mit Freund und Freundin

blickt, wie ihn auch die obige Anekdote zwiſchen Burbadge und Shakeſpeare vorausſetzen läßt.

Es iſt ein loſes Leben, das Shakeſpeare in ſeinen Jugendjahren geführt hat; zu ſeinem Jagdfrevel, zu ſeinen Liebesabenteuern kommt ſein Entſchluß, ſich von ſeiner Familie zu trennen und Schauſpieler zu werden, noch hinzu; ein Schritt, den damals ſo leicht Niemand that, der ſich nicht ſtarkgeiſtig über das Urtheil der Menſchen hinwegſetzte. Er ſelbſt bekennt ſich in ſeinen Sonnetten zu Unwürdigkeiten und Flecken, die auf ihm haſteten; er geſteht, daß er „ſeinen alten Fehler der Leidenſchaftlichkeit" ſtets erneuerte! Hätte er nicht ſo tief aus dem Kelch der Leidenſchaft getrunken, ſchwerlich hätte er je mit jenen Meiſterzügen die Gewalt der ſinnlichen Kräfte, ſchwerlich mit jener Innigkeit und Tiefe zugleich den Reiz ihrer Verführung und den Fluch geſchildert, der ſich an ihr Uebermaaß heftet. Ohne daß er einmal die Schwelle des Laſters betreten hätte, — wer begriffe, daß er deſſen innere Werkſtätte ſo genau und gründlich durchſchaute? Der Menſch geht aus den Händen der Natur zum Guten und Schlechten begabt hervor, und leider werden die hervorragenden Eigenſchaften immer mit den größeren Gefahren zu ringen haben. Geht der innere Menſch aus dieſem Kampfe ſiegreich hervor, dann trägt er aber auch eine Beute davon, die ſich der Unangefochtene nimmer erficht; das Maaß, zu dem er zurückkehrt, findet Keiner, der ſich nie an den Extremen geſtoßen. Die Zeit, in der Shakeſpeare lebte, war eine derbe, in vielen Beziehungen rohe, natur- und ſinnenkräftige Zeit, aber auch das Gegengewicht der religiöſen Sitte, des lebhaften Gewiſſensſtandes, der geiſtigen Kraft war ihr gegeben. So wie die Zeit, ſo war der Dichter ſelbſt. Er lebte in der Gewalt des heftigen Blutes, als er jung war, und er nannte ſich ſchon in frühen Jahren alt, als er anfing dem Geiſte zu leben und der Vernunft zu gehorchen. So wie Schiller und Goethe frühe geläutert aus dem wüſteren Treiben ihrer Jugend und ihrer Jugendgenoſſen heraustraten, ſo auch Shakeſpeare: er ſtand anfangs neben ſeinen Zeitgenoſſen Marlowe

und Greene wie Einer ihres Gleichen, aber „er kannte ſie“, wie ſein Prinz Heinrich die tolle Umgebung, die ſeinem jugendlichen Hange gefiel, und er ſtreifte dieſe Sitten ab wie dieſer, als er zu größeren Dingen gerufen ward. Wir werden ſpäter ſeinen perſönlicheren Dichtungen abzulauſchen ſuchen, wann dieſe innere Läuterung in ihm vorging. Darf man aber auf ſeinen Seelenzuſtand aus den Poeſien ſchließen, die er zu verſchiedenen Zeiten im Rauſche der Leidenſchaft geſchrieben hat, ſo würde man ſagen, daß er in ähnlicher, obwohl anderer Miſchung wie Goethe jene glückliche Natur beſaß, der Maaß und Faſſung ſelbſt im Momente der Leidenſchaft, mitten im Taumel die Beſinnung gegeben war. So werden wir im nächſten Abſchnitte ſehen, daß er in den zwei erzählenden Jugendgedichten, die wir von ihm beſitzen, den Erſtlingen ſeiner Muſe, dieſe eigene Doppelnatur ſchon bei der erſten Probe bewährte. Beide Gedichte entſprechen in Form und Inhalt der Periode der erſten Jugendleidenſchaft, in der wir den Dichter geſehen haben; und ſie ſind in ihr entſtanden. Aber das Eine ſetzt ſchon voll ſtoiſchen Ernſtes den Sieg oder die Rache des Geiſtes und das Sittengefühl der Alleinherrſchaft der Sinne entgegen, die in dem anderen voll weichlichen Reizes gefeiert wird. Mehr auf einen Punkt zuſammengedrängt liegt das Gemälde des Kampfes von Geiſt und Sinnlichkeit, von Vernunft und Luſt, wie er in dem Dichter ſelbſt lebendig ſein mochte, auch in den Sonnetten, die an jene häßliche Reizende gerichtet ſind; in ſämmtlichen ſtraft er ſeinen leicht bethörten Sinn, und es höhnt der beſiegte Geiſt die Siegerin Luſt, aber ohne ſich aus ſeiner Niederlage zu erheben. Das 129ſte unter ſeinen Sonnetten ſpricht dieſe Stimmung am zuſammengefaßteſten aus:

Aufwand des Geiſts in ſchmählicher Verſchwendung
iſt Luſt in That; und eh ſie That geworden,
iſt Luſt meineidig, treulos, voll Verblendung,
wild, blutig, wüſt und roh, bereit zum Morden.

Genoſſen kaum, wird ſie verſchmäht ſogleich,
ſinnlos erſtrebt, und wieder, kaum gehaſcht,

ſinnlos gehaßt; dem tückſchen Köder gleich,
der Den toll machen ſoll, der ihn benaſcht.

Toll im Begehren, im Beſitz zumal;
ihr Geſtern wüſt, ihr Morgen und ihr Heute,
im Koſten Wonne, und gekoſtet Qual,
im Ausgang Trug, nur in der Ausſicht Freude.

All dieß weiß alle Welt; doch Keiner meidet
den Himmel, der zu dieſer Hölle leitet.

Shakeſpeare's beſchreibende Gedichte.

Von den zwei erzählenden oder vielmehr beſchreibenden Gedichten, die wir von Shakeſpeare beſitzen, iſt das Eine, Venus und Adonis, im Jahre 1593, das Andere, die Lucretia, 1594 zuerſt gedruckt; Beide ſind dem Grafen Southampton gewidmet. Der Dichter ſelbſt nennt Venus und Adonis in der Zueignung ſein erſtes Werk, die Lucretia gehört unſtreitig derſelben Zeit der Entſtehung an. Beide Gedichte ſind wohl gewiß bei der Herausgabe überarbeitet worden; ihrem erſten Empfängniß nach mögen ſie noch in die Zeit vor Shakeſpeare's Ueberſiedelung nach London gehören. Alles verräth, daß ſie in dem erſten Sinnesrauſche der Jugend geſchrieben ſind.

Wie ſie nach Stoff und Behandlung in die jugendlichen Zuſtände und Stimmungen des Dichters verwebt ſind, die wir andeutungsweiſe kennen gelernt haben, ſpringt in die Augen. Der Inhalt von Venus und Adonis iſt die Werbung der Liebesgöttin um den kalten, noch fühlloſen Knaben, und ihre Klage über ſeinen plötzlichen Tod. In jenem erſten Theile hat der Dichter die Werbende mit allen Reizen der Ueberredung, der Schönheit, des leidenſchaftlichen Ungeſtüms, mit allen Künſten der Schmeichelei, der Bitten, des Vorwurfs, der Thränen, der Gewalt ausgeſtattet; und er erſcheint dabei als ein Kröſus an dichteriſchen Vorſtellungen, Gedanken

und Bildern, als ein Meiſter und Sieger im Verkehr der Liebe, als ein Rieſe an Leidenſchaft und ſinnlicher Kraft. Das Ganze iſt von dieſer Seite ein einziger blendender Fehler, wie ihn junge Dichter ſo gern begehen: Sinnengiut ohne Maaß mit Poeſie verwechſelt. In dem Urtheile der Zeit aber ſtellte ſchon dieſes Gedicht allein Shakeſpeare in die Reihe der bewunderten Dichter. Gerade die Seite, die wir berühren, gab dem Gedichte dieſe unmittelbar erobernde Kraft. Was man in ähnlichen mythologiſchen Darſtellungen engliſcher und italieniſcher Dichter damals vom Weſen und Wirken der Liebe las, war gekünſteltes Gedankenwerk in verfeinerten Formen, von mehr ſprachlichem Glanze als innerer Gefühlswahrheit. Aber hier iſt die Liebe in der That ein „Geiſt, geſchaffen aus Feuer", ein weſenhafter Rauſch und Leidenſchaft, die die künſtliche geſpreizte Manier der Darſtellung überwindet. Daher hatte das Gedicht vor ſo vielen ähnlichen mythologiſchen und allegoriſchen Schildereien durch ſeine unmittelbare Natur eine materielle Wirkung voraus; es ward wie Goethe's Werther ſprichwörtlich umgetragen als das Muſter eines Liebesgedichtes, ward oft wieder aufgelegt und rief eine Reihe von Nachahmungen hervor; und die Dichter prieſen es als „die Quinteſſenz der Liebe", als einen Talisman oder eine Vorſchrift zu lieben an, aus der man die Kunſt glücklicher Liebeswerbung erlernen könne.

Mit wie glänzenden Farben übrigens Shakeſpeare das Bild dieſer Leidenſchaft gemait hat, ſo iſt er doch keineswegs in dem Wohlgefallen an dem Stoffe ſeines Gemäldes in ſinnlicher Befangenheit untergegangen. Er weiß es, daß er nicht das Bild menſchlicher Liebe, an der Geiſt und Seele ihr veredeindes Theil haben, ſondern daß er das Bild einer rein ſinnlichen Begierde entwirft, die blos thieriſch an ihrem Raube „wie der Geier" füttert. An der Stelle, wo er die Werbungen von Adonis' losgeriſſenem Pferde ſchildert, liegt die Abſicht deutlich vor, die thieriſche Leidenſchaft in dieſer Epiſode mit der der Göttin nicht gegenſätzlich, ſondern nebeneinanderſtellend zu vergleichen. Strafend ſagt Adonis der werbenden Göttin,

ſie ſolle nicht Liebe heißen, was auch Er, der Dichter, unbekümmerte Luſt nennt, „welche die Vernunft zurückweist und das Erröthen der Scham und den Schiffbruch der Ehre vergißt". Dieſer reinere Gedanke, der ein- und das anderemal in dem Gedichte vorſchlägt, iſt aber allerdings durch den Reiz der Darſtellung und das Verweilen auf den ſinnlichen Schilderungen überdeckt.

Dagegen in der Lucretia liegt dieſer Gedanke ſchon in dem Stoffe ſelber, der wie abſichtlich zum Gegenſtücke gegen das erſte Gedicht gewählt ſcheint: der vergötterten blinden Luſt ſtellt der Dichter die Keuſchheit der Matrone gegenüber, in der die Macht des Willens und der Sittlichkeit einen tragiſchen Sieg feiert über die Bewältigung der Luſt. Die Darſtellung der verfänglichen Scene iſt in der Lucretia nicht beſcheidener oder kälter geworden; es könnte ſelbſt ſcheinen, als ob im Ausmalen der keuſchen Schönheit noch mehr verführeriſche Wärme läge, als in irgend einer Stelle von Venus und Adonis. Doch iſt die Sühne und Buße der Heldin, die Rache ihrer unbefleckten Seele, ihr Tod, in einem ganz anderen, ernſt gehobenen Tone und mit demſelben entſprechenden Nachdrucke behandelt. Ja der Dichter bewegt ſich bedeutſamer aus der engeren Grenze der Beſchreibung einer einzelnen Scene heraus, indem er ihr einen großen geſchichtlichen Hintergrund gibt. Die einſame Lucretia, indem ſie ihren Selbſtmord vorbereitet, weilt betrachtend vor einem Bilde der Zerſtörung Troja's, und der Leſer blickt vergleichend auf das ähnliche Schickſal, das der Fall der Lucretia den Tarquiniern und der Raub der Helena der Familie des Priamus gebracht. War der Dichter in Venus und Adonis, von Ovid's weicher Kunſt geleitet, in eine bloße üppige Situation vertieft, die mehr ein Gegenſtand für die Malerei wäre, ſo erhebt er ſich hier in ſittlicherem Ernſt; und ſichtbar von Virgil angeregt wirft er einen Blick in das Gebiet großer und folgenreicher Handlungen hinüber, auf dem er nachher groß geworden iſt. In ſolchen Gegenſätzen ſich zu bewegen, war Shakeſpeare's vielſeitiger Natur ein Bedürfniß; ſie ſind ein Merkzeichen ſeines Cha-

rakters und ſeiner Dichtung; ſie erſcheinen hier in den erſten Anfängen ſeiner Kunſt und kehren in ſeiner ganzen dramatiſchen Dichtung unaufhörlich wieder. Unſer Goethe weilte in wohlgefälliger Wiederholung auf Einer Lieblingscharakterform, die er im Weißlingen und Werther, im Clavigo, in Stella, im Egmont nur leiſe verändert wiederbrachte; dieß wäre Shakeſpeare ganz unmöglich geweſen. In ſeiner Natur lag es, einen gegebenen Stoff in der Fülle und Erſchöpfung durchzuarbeiten, die eine Wiederkehr ſchwer macht, die vielmehr zu dem Wege nach einem entgegengeſetzten Ziele geradezu einlädt.

Der äußeren Form nach haben dieſe beiden Gedichte für Den, der Shakeſpeare nur aus ſeinen Dramen kennt, ganz etwas Fremdes. Wo dort in der Form der Rede Alles auf Handlungen geht, iſt hier in der Form der Erzählung Alles auf Reden geſtellt. Selbſt wo ſich ein nothwendiger Anlaß bietet, iſt alle Handlung vermieden; in Venus und Adonis iſt nicht einmal die Eberjagd erzählt; in der Lucretia iſt die handlungsreiche Urſache und Folge der Einen beſchriebenen Lage kaum erwähnt; in der Beſchreibung dieſer Lage ſelbſt iſt Alles in Redekunſt aufgelöst. Vor ſeiner That überlegt ſie Tarquin in gedehnten Worten: „eine Streitrede zwiſchen erfrornem Gewiſſen und heiß brennender Luſt“; nach ihr ſchmäht Lucretia in endloſem Selbſtgeſpräche auf Tarquin, auf die Nacht, die Gelegenheit, die Zeit, und verliert ſich in breite Erwägungen über ihren Selbſtmord. Nach dem Naturmaaße der ſonſtigen Werke des Dichters gemeſſen wäre dieß der Gipfel der Unnatur in einem Weibe von beſcheidener Eingezogenheit und kalter Willenskraft. Was in Shakeſpeare's Dramen ſeine Monologe gerade ſo wunderbar auszeichnet, jene Kunſt, unendliche Empfindungen in wenige große Umriſſe zuſammenzupreſſen, iſt hier im äußerſten Gegenſatze geübt. Nur zwei kleine Züge begegnen in der Lucretia, die Stellen, wo ſie die Dienerin um Tarquin's Abreiſe befragt und nach Schreibzeug begehrt, obgleich es neben ihr ſteht; und wo ſie den Boten abſendet, der aus Blödigkeit,

wie ſie aber glaubt aus Scham für ſie erröthet, da blickt vorübergehend der pſychologiſche Dichter heraus, wie wir ihn kennen. Ueberall ſonſt leidet ſeine Darſtellung gerade in der Lucretia, dem ſonſt bedeutenderen Gedichte, an der inneren Unwahrheit und den üblen Formen der italieniſchen Paſtoraldichtung. Ihr weſentliches Unterſcheidungszeichen ſind jene ſogenannten Concepte, ſeltſame, auf das Fremdartige und Ueberraſchende ausgehende Einfälle und Bilder, tiefſinnige Gedanken an flache Gegenſtände verſchwendet, Klügelei und gekünſtelter Witz an der Stelle der Poeſie, die Einbildungskraft auf logiſche Gegenſätze, auf ſcharfe Unterſcheidungen und epigrammatiſche Spitzen gerichtet. Der Dichter arbeitet hier nach Muſtern, die er an Reichthum überbietet, auf einer falſchen Fährte in ſeiner gewohnten Ueberlegenheit, in einer Kunſtmanier, die er leichter und weiter treibt als ſeine Urbilder. Er treibt ſie zu einer Höhe, wo er ſelbſt gleichſam der Ueberladung, des ſonderbaren Wechſels zwiſchen Erhabenheit und Plattheit inne wird, die dieſer Manier eigen iſt. Dieſen Eindruck macht jene Stelle, wo Lucretia den Brief an ihren Gatten, ſelbſtverſtanden in eben dieſer Manier ſchreibt und ihre Kritik daran übt: das eine findet ſie „zu ſeltſam gut", das andere „ſtumpf und ſchlecht", und „ſehr gleich einem Volksgedränge am Thore, ſo drängen ſich ihr die Einfälle, welcher zuerſt kommen ſolle". In einem ſeiner früheſten Luſtſpiele (der Liebe Mühe iſt verloren) verweiſt Shakeſpeare dieſe Art Stil ſchon dahin, wohin ſie gehört: in die „Schule, wo das Kunſtgeſchick wetteifert". Er ſagt dort in der Perſon des Biron, indem er die Eigenheiten dieſer Art von Poeſie vortrefflich bezeichnet, den „taffetnen Redensarten, den zugeſpitzten ſeidenen Ausdrücken, den ſammtenen Hyperbeln, den pedantiſchen Figuren, der gezierten Affectation" Lebewohl, dieſen „Sommerfliegen, die die Made des falſchen Prunkes erzeugen". Und wirklich, gerade in dem amatoriſchen Stile, wo dieſe Eigenſchaften am feſteſten eingeniſtet waren, verabſchiedete ſie Shakeſpeare am früheſten und für immer; und während keine Dichtung je wieder in dem Maaße Convenienz

war, wie dieſe Conceptenpoeſie der italieniſchen Schule, ſo iſt keine Dichtung ſo ſehr der Convenienz entgegengeſetzt wie das Shakeſpeare'ſche Drama. In manchen Stellen ſeiner Werke iſt von dieſem falſchen Flitter der Kunſt etwas hängen geblieben; an vielen brauchte er ihn wiſſentlich zu vorgeſetzten Zwecken. Beſonders ſein tragiſches Pathos, hat man ihm vorgeworfen, ſei ſo oft in Schwulſt und Ueberſpannung ausgeartet. Auch iſt gewiß, daß er an der Grandiloquenz des Seneca, an dem glänzenden Stile Virgil's ein aufrichtiges Wohlgefallen hatte. Die Bewunderung, die er dem Kenner Hamlet für jene Erzählung von Pyrrhus' Tode in den Mund legt, läßt nicht daran zweifeln. Den Charakter dieſes Vortrags trägt die Lucretia an vielen Stellen. Kein Deutſcher wird dieſes Gedicht leſen, ohne an Schiller's Verſuche, Virgil in Stanzen zu überſetzen, erinnert zu werden. Die Freude der jungen Schüler an dem römiſchen Meiſter war die gleiche und aus dem gleichen Grunde: der Jugend macht das Großwortige mehr den Eindruck des Heroiſchen, als die ſchlichte Größe des Homer; das lateiniſche Urbild der epiſchen Kunſt liegt in der Schule näher als das griechiſche; ſo trug auch Goethe eine Vorliebe für Virgil, ehe er den Homer bequemer im Deutſchen überſah. Daher kommt es denn, daß Shakeſpeare auch in dem Stoffe Virgilianer war; wie in der Lucretia in ganzer Friſche der erſten Eindrücke, ſo iſt er ſpäter immer in allen Anſpielungen auf die große homeriſche Mythe gut trojaniſch geſinnt geblieben; man muß ſich erinnern, daß in den Sagen des Mittelalters die alten Briten von den Trojanern abſtammen und daß dieſe glorreiche Abkunft auch in dramatiſchen Gedichten im Gedächtniß erhalten ward; bei einem von Shakeſpeare's letzten Werken, bei Troilus und Creſſida, muß man jene erſten Jugendgefühle in aller Lebendigkeit im Gedächtniß haben, wenn man dieſes Gedicht überhaupt begreifen will.

Wie ein Dichter von ſo ſchlichtem Sinne wie Shakeſpeare im Anfang ſeiner Laufbahn in dieſe verkünſtelte Kunſt kam, in der er an einen Marini und Hoffmannswaldau erinnern kann, iſt viel leichter

zu begreifen, als wie er ſie ſo ſchnell verlaſſen konnte, um die kommenden Geſchlechter auf den Weg zur Natur zurückzuweiſen. Man muß ſich erinnern, daß die ganze Ritterpoeſie des Mittelalters eine Kunſt der Convenienz war, die im 15. Jahrhundert in allen Theilen Weſteuropa's zu Rohheit und Unnatur zugleich herabſank. Der Rohheit entriſſen ſie die berühmten italieniſchen Epiker des 16. Jahrhunderts, die von den wiedergebornen Alten lernten; aber die Unnatur der Materie, die ſie aus den Ritterromanen überkamen, konnten ſie nicht bezwingen; ſie arbeiteten vergebens, aus einer verhauenen Statue ein reines Kunſtwerk herzuſtellen. Je raſcher aber im 16. Jahrh. Ritterwelt und Ritterſitte verſank, deſto ſchneller verlor ſich das Intereſſe an dem Stoffe jener italieniſchen Meiſter, der Arioſt und Taſſo, und die Bewunderung blieb auf ihrer vortrefflichen Form, ihrer harmoniſchen Verskunſt, ihrer gebildeten höfiſchen Sprache hängen. Die Poeſie war gegenſtandlos geworden und die Form war nun das Höchſte, wonach ſie ſtrebte. Wenn aber das Techniſche in der Kunſt die Hauptſache wird, ſo verkünſtelt ſich ſchnell die Form und mit ihr wird die menſchliche Natur verfälſcht, die der Dichtung Gegenſtand und Aufgabe iſt. Stoff und Form, der poetiſche Ausdruck wie die Betrachtung des menſchlichen Weſens, geſtalten ſich dann nach einer willkürlichen Uebereinkunft; die Convenienz und nicht die Natur ſchreibt dem Dichter den Weg vor. Die äußerſte Spitze dieſer pſychologiſchen und äſthetiſchen Unnatur erreichte im 16. Jahrhundert die allegoriſche und ſchäferliche Dichtung in Iberien und Italien, die an die weite leere Stätte des verſchwindenden Ritterepos in ihrer ganzen Ausdehnung trat. Die Schäferromane der Ribeyro, der Saa de Miranda, Sannazar und Montemayor beherrſchten die Welt; die Diana des Letzteren ward bewundert, verbreitet, erweitert wie Arioſto's raſender Roland. Kein Wunder, daß dieſer Geſchmack nun auch nach England drang, wo die italieniſche Literatur ſchon einmal zu Chaucer's Zeit Einfluß geübt hatte, wo die italieniſche Lyrik nicht lange vor Shakeſpeare durch Sir Thomas

Wyat und ſeinen Freund, den edlen Grafen von Surrey († 1547), eingeführt war. Wie Chaucer den Boccaz, Surrey den Petrarca, ſo bürgerte Sir Philipp Sidney, der in dem Jahre ſtarb als Shakeſpeare nach London kam (1586), die Schäferdichtung in England ein; ſeine Arcadia iſt dem Sannazar und Montemayor gleichmäßig nachgebildet. Solche Männer wie dieſe Surrey und Sidney waren ganz geſchaffen, der Dichtung in England einen neuen Tag zu bereiten. Eben war die Zeit, wo die Reformation aller Bildung eine günſtige Atmoſphäre ſchuf, wo die ſcholaſtiſche Philoſophie aus den Schulen wich, wo das Alterthum und ſeine Literatur wieder belebt und durch die Buchdruckerkunſt die Theilnahme an allem Schriftthume ungemein verbreitet wurde. Schon der Hof von Heinrich VIII. ſtand geiſtreichen Vergnügungen, Spielen und Masken, der lebendig gewordenen Allegorie und Schäferpoeſie offen; dann aber blühte das goldene Zeitalter der erneuerten Wiſſenſchaft und Kunſt unter der Pflege Eliſabeth's auf, die kunſtſinnig, ſprach- und muſikkundig war, griechiſche und lateiniſche Schriftſteller las und ſelbſt dilettantiſche Verſuche in lyriſchen Gedichten machte. Nun ſtrömte jene bewunderte Kunſt des Südens, ohne in einer volksthümlichen Literatur irgend einen ſtarken Widerſtand zu finden, in England ein, gefördert von einem neuen gebildeten, kunſtſinnigen Adel, der ſeit Heinrich VIII., wie jene kleinen italieniſchen Fürſten, wie jene ſpaniſchen Granden des 16. Jahrhunderts die Kunſt und Literatur in ſeinen Schutz und eigene Pflege nahm. In die Klaſſe dieſer Männer, bei denen die Kunſt das Leben und das Leben die Kunſt gegenſeitig adelte, gehörte jener unglückliche Surrey, der in der Blüte der Jahre den Nachſtellungen des Grafen Hertford und der Grauſamkeit Heinrich's VIII. zum Opfer fiel; jener jung geſtorbene Wyat, den die Sage und ſelbſt ſeine Gedichte verdächtigen, ein Verhältniß mit der königlichen Anna Boleyn gehabt zu haben; jener Philipp Sidney, über deſſen frühzeitigem Grabe die Klagen der bewundernden Gelehrten in allen Sprachen erklangen; jener Walter Raleigh, der be-

rühmte Seeheld, der wie Surrey ſchuldlos auf dem Schaffote ſtarb; zu ihnen die Lord Vaux, die Grafen Dorſet (Thomas Sackville) und Orford, die Pembroke und Southampton, welche letztere ſchon in Shakeſpeare's Zeiten fallen. Der Glanz der Poeſie lag, wie man ſieht, zum Theil auf dieſen Perſönlichkeiten und ihrem Leben. Ihr Einfluß war außerordentlich und ihr Geſchmack gebot über die engliſche Literatur. Die Erhabenheit der Petrarchiſchen Lyrik, die Reinheit der Verskunſt, die höfiſche Verfeinerung des Geſchmacks nach dem Muſter der Italiener ging von ihnen aus, aber in ihrem Gefolge zog auch alle die Unnatur und Verſchrobenheit ein, die den Vorbildern anhing. Sidney's und Raleigh's Günſtling war jener Edmund Spenſer, deſſen Feenkönigin durch die Harmonie der Verſe und das Farbenſpiel der poetiſchen Malerei die Mitlebenden und die Nachkommen entzückte. Von Surrey ging eine ganze Schaar von Sonnettiſten und Petrarchiſten aus, die ſich bis in Shakeſpeare's Jugendzeit hinziehen. Aus ihrer Zahl war Daniel ein Schützling des Grafen Pembroke, deſſen Mutter die Schweſter Sidney's und ſelbſt Dichterin war; Drayton ein Begünſtigter des Grafen Dorſet. Ihre lyriſche Kunſt theilte den Charakter der italiſchen Poeſie: in den engliſchen Sonnetten jener Tage, auch in Shakeſpeare's, fallen die Spitzfindigkeiten, die Wortſpiele, die Künſteleien überall auf, die jener ſchäferlichen Dichtungsweiſe eigen ſind. Viele dieſer Poeten ſchöpften an dem Quelle der italiſchen Kunſt unmittelbar: Daniel dichtete ſeine Sonnette in Italien, der Ueberſetzer italieniſcher Novellen Rich, die Dramatiker Lilly und Green, der Schauſpieler Kempe aus Shakeſpeare's Geſellſchaft, ſind ſelbſt in Italien geweſen. So kam es, daß England im 16. Jahrhundert von italiſcher Lyrik, Schäfergedichten, Allegorien, Dramen und Novellen überſchwemmt wurde, daß der aufgehenden Schauſpieldichtung eine untergehende epiſche Poeſie, der einheimiſchen Kunſt eine fremde, der volksthümlichen eine gelehrte und ariſtokratiſche gegenüber lag. Es war eine weltbürgerliche, in allen Nationen verbreitete Literatur, die das Gewicht

von halb Europa, den Geſchmack und das Vorurtheil der Höfe, der feinen Welt, der Gelehrten und Gebildeten zu ihrer Stütze hatte.

Mitten in dieſe Verhältniſſe trat Shakeſpeare hinein; wie wäre es denkbar, daß er dieſem Geſchmacke und dieſer Kunſtſchule nicht hätte huldigen ſollen? Seine nichtdramatiſchen Dichtungen, ſeine Sonnette und die beiden Gedichte, die wir betrachten, ſtellen ihn ganz in die Zahl jener Clienten des Adels, jener gelehrten, in fremder Schule gebildeten, der Lyrik und Epik zugeneigten Dichter, an deren Spitze Edmund Spenſer ſteht. Beſäße man von Shakeſpeare nichts als dieſe Gedichte, ſo würde man ihn in der Reihe der Drayton, der Spenſer und Daniel leſen und über den Adel und die Ebenbürtigkeit ſeiner Schule und Bildung würde nie ein Zweifel aufgetaucht ſein. Beide beſprochenen Gedichte verrathen die lateiniſche gelehrte Schule ſchon durch ihre Stoffe und Titel; in ihrer Behandlung der alten Mythe und Geſchichte, in den ſichtlichen Spuren des Virgiliſchen Einfluſſes ſcheinen ſie einen Dichter anzuzeigen, der nicht oberflächlich von der Dichtkunſt der Alten berührt war; ein urtheilsbefugter, gelehrter Zeitgenoſſe (Meres) ſagte von ihnen in entzücktem Lobe, daß in „dem honigzungigen Dichter die ſüße witzige Seele Ovid's fortlebe". In ſeinen Sonnetten aber erreichte Shakeſpeare unſtreitig den poetiſchen Schmelz und den Tiefſinn des Gedankens der beſten italieniſchen Sonnettiſten mehr als irgend einer ſeiner zahlreichen Nebenbuhler in England. Zu vielen dieſer Männer, zu einigen ihrer adligen Beſchützer ſtand er in irgend einer literariſchen oder perſönlichen Verbindung. Dem Grafen Southampton widmete er die beiden beſprochenen Gedichte; er muß Sir Walter Raleigh gekannt haben, denn er beſuchte in London den von dieſem geſtifteten Sirenenklub in der Freitagſtraße. Edmund Spenſer, wahrſcheinlich ein Warwicker, war unter den Erſten, die Shakeſpeare's Genius huldigten, den er ſchon 1594 nach ſeinen erſten tragiſchen Verſuchen unter dem Schäfernamen Aëtion mit einer Anſpielung auf ſeinen kriegeriſchen Namen pries: daß „ſeine Muſe, von

hoher Gedanken Erfindung voll, gleich ihm ſelber heroiſch klinge". Mit Daniel's Sonnetten haben die Shakeſpeare'ſchen die größere innere Verwandtſchaft, und auch äußerlich iſt ihnen die Form der drei Strophen mit dem Schlußcouplet nachgebildet; aus Daniel's Roſamonde hat Shakeſpeare die ſiebenzeilige Strophe ſeiner Lucretia entlehnt. Auf Drayton und ſeine Sonnette hat Cunningham deutliche Anſpielungen in dem 21. Sonnette Shakeſpeare's gefunden, und es iſt aus Vergleichung von Sonnett 80—83 unſtreitig, daß Shakeſpeare unter ihm den „beſſeren Geiſt" verſteht, der ihm die Gunſt des Freundes und Gönners zu entziehen droht, an den er ſeine Sonnette gerichtet. Auch mit dieſem Warwickmanne mag Shakeſpeare zunächſt landsmänniſche Beziehungen unterhalten haben. Ueberall ſieht man ihn ſo in nächſter Berührung mit dieſer Dichterſchule, in perſönlicher Beziehung zu dem Adel, der ſie hegte und pflegte, in größerer oder geringerer Uebereinſtimmung mit ihrer poetiſchen Richtung. Erſt ſpäter begegnen uns die Zeugniſſe in ſeinen Dramen, daß er den Geſchmack an der ſüdlichen Lyrik änderte und dafür die Freude an der ſchlichten Innigkeit des ſächſiſchen Volksliedes eintauſchte. Aber dann ſteht auch ſchon der Volksdichter fertig da, der die gelehrte und adlige Kunſt verlaſſen, der nationale Dichter, der die fremde Schule in Schatten geworfen, der dramatiſche Dichter, der die epiſche Poeſie vergeſſen gemacht, der Shakeſpeare, der die Spenſer und ihres Gleichen verdunkelt hatte.

Shakeſpeare in London und auf der Bühne.

Shakeſpeare verließ ſeine Vaterſtadt Stratford im Jahre 1586, oder ſpäteſtens 1587, 22—23 Jahre alt. Ob er es that, um ſeiner bedürftigen Familie durch den Einſatz ſeines Talents ein gutes Loos zu ziehen, ob er es that, wie die Eine Ueberlieferung ſagt, um den Verfolgungen des Sir Thomas Lucy zu entgehen, oder, wie die Andere will, aus Liebe zu Dichtung und Schauſpielkunſt, iſt nicht zu entſcheiden. Nichts wäre natürlicher, als daß alle drei Beſtimmungsgründe zuſammen gewirkt hätten, um dieſen über ſein Leben entſcheidenden Entſchluß hervorzurufen.

Daß in einem Manne von dieſem ſchnellreifen Geiſte die Gabe wie der Hang zu Dichtung und Schauſpiel frühzeitig vorhanden war, begreift ſich von ſelbſt. Nahrung und Pflege fand er in ſeiner Grafſchaft und Vaterſtadt ohne Mühe. Seit 1569, von Shakeſpeare's früheſter Jugend auf, ſpielten die Schauſpielertruppen der Grafen Leiceſter, Warwick, Worceſter und Anderer, faſt jedes Jahr irgend eine Geſellſchaft, auf ihren Umzügen im Reiche in Stratford. Was aber Shakeſpeare ſeinen Entſchluß auf die Bühne zu gehen noch näher legen konnte, war dieß, daß eine ganze Reihe von Schauſpielern ſeiner ſpäteren Bekanntſchaft aus Warwickſhire herſtammte. Ein Thomas Greene, von der Truppe des Grafen Leiceſter, war aus Stratford ſelbſt; Heminge, der Freund Shakeſpeare's und

Herausgeber ſeiner Werke, Slye, Tooley, wahrſcheinlich auch Thomas Pope waren aus dieſer Grafſchaft. Von ihr aus war James Burbadge, der Gründer des Blackfriartheaters, nach London gewandert, ein Mann, der in der Geſchichte des engliſchen Schauſpiels die Bedeutung unſerer Koch, Ackermann und ähnlicher organiſirender Talente in Deutſchland hat, deſſen berühmter Sohn Richard der Vertraute von Shakeſpeare's Genius ward. Wie leicht konnte William zu einem oder dem andern dieſer Männer ſchon frühe ein Verhältniß gehabt, wie leicht konnte ſein dichteriſches Talent ſchon in Stratford ihre Aufmerkſamkeit erregt, ſchon dort dem frühen Ruhm und dem raſchen Erfolge den Weg gebahnt haben, der dem gewagten Entſchluſſe ſeiner Ueberſiedelung nach der Hauptſtadt auf dem Fuße folgte.

Hier müſſen wir unſere Erzählung von Shakeſpeare's Leben und ſchriftſtelleriſcher Laufbahn einen Augenblick unterbrechen, um zu erfahren, was er bei dem Eintritt in ſeinen neuen Beruf in London vorfand. Wir wollen, um uns ſo kurz als möglich von dem Dichter zu entfernen, ſo kurz als möglich ſagen, wann und wie die dramatiſche Dichtung ſich in England entwickelte, wie die Bühne entſtand und ſich fortbildete, auf welcher Stufe Shakeſpeare die Eine und die Andere, Dicht- und Schauſpielkunſt, gefunden habe, wie ſich die Geſellſchaft, in die er trat, zu dem übrigen Schauſpielweſen in London verhielt und welche Stellung er ſelber Anfangs und ſpäter in derſelben eingenommen hat.

Dramatiſche Dichtung vor Shakeſpeare.

Es kann die Abſicht nicht ſein, die Geſchichte der engliſchen dramatiſchen Poeſie vor Shakeſpeare hier umfaſſend zu behandeln. Selbſt mit großer Weitſchweifigkeit würde den deutſchen Leſern kein klares Bild von ihr zu geben ſein, weil alle Literaturgeſchichte an dem Uebelſtande leidet, daß ſie nur begriffen wird, wenn die Haupt-

quellen ihr zur Seite geleſen werden, was in dieſem Falle an das deutſche Publicum nicht verlangt werden kann. Wir wollen daher die Theaterdichtung vor Shakeſpeare nur aus dem Einen Geſichtspunkte betrachten, was ſie unſerem Dichter entgegenbrachte, was ſeine dramatiſche Kunſt der Dichtung früherer Zeiten verdankt, ihr abſehen und entlehnen konnte oder mußte. Wir werden dabei zu der Erkenntniß kommen, daß er nur in einem ſehr allgemeinen Sinne, in dieſem aber ſehr vieles von der Vergangenheit der Bühne in England lernen konnte. Einen einzelnen Dramatiker von entſchiedenem Werthe gab es weder vor noch in ſeiner Zeit, an dem er ſich als an einem Muſter hätte aufbauen können; er lernte an den Maſſen der vorhandenen Schauſpiele das Handwerk; die eigentliche Idee der Kunſt aber faßte er aus dem ringenden Beſtreben der Lehrlinge, unter denen kein Meiſter war, weſentlich als ſein eigener Lehrer. Wir werden daher der Mühe überhoben ſein, unſere Leſer mit vielen Namen zu beſchweren; wir werden das, was die dramatiſche Kunſt vor und um Shakeſpeare's Zeit leiſtete, in einige große Gruppen zuſammenſchieben und aus jeder das Ergebniß zu ziehen ſuchen, das die bloße Ueberlieferung und Gewohnheit gleichſam unſerem Dichter übermachte oder auferlegte. Dadurch wird der Vortheil erlangt werden, daß ſich überall ein Anknüpfungspunkt ergibt, der Shakeſpeare's Dichtung mit jenen verſchiedenen Gruppen verbindet, und daß ſo für den Leſer, dem jene Gebiete unbekannt ſind, indem wir dorther Erklärungen für Shakeſpeare holen, aus dieſem ihm bekannten Dichter zugleich ein Licht dorthin zurückfällt.

Das Schauſpiel iſt überall in ſeinen Anfängen religiöſen, geiſtlichen Urſprungs geweſen. Wie im Alterthume aus heiligen Chorauſzügen, ſo iſt es in der chriſtlichen Zeit hauptſächlich aus der Oſterfeier hervorgegangen. Der katholiſche Paſſionsritus, mit dem man den Charfreitag feierte, das Bild des Gekreuzigten ins Grab legte und am Oſterſonntage wieder zur Feier der Auferſtehung emporrichtete, hieß ein Myſterium. Dieſen Namen haben im Mittelalter die geiſt-

lichen Schauſpiele erhalten, welche in allen Theilen Europa's die Anfänge des neueren Dramas bilden, und deren urſprünglicher Gegenſtand immer die Darſtellung der Paſſion, des Leidens und Todes Chriſti war, deren Entſtehung alſo weſentlich in jener kirchlichen Handlung wurzelte. So wird in St. Peter in Rom noch heute auf Oſtern die Paſſionsgeſchichte aus dem Evangelium in recitativem Geſang mit vertheilten Rollen vorgetragen, und man kann ſich bei dieſer Aufführung ganz in die erſten Anfänge des neueren Dramas zurückverſetzt fühlen. Klöſter und Kirchen waren demnach die erſten Theater, Geiſtliche die erſten Schauſpieler, der erſte dramatiſche Dichtungsſtoff die Paſſion, die erſten Schauſpiele die Myſterien. Dieſe Aufführungen dehnten ſich mit der Zeit über mannichfaltigere Gegenſtände aus; bald wurde den Heiligen zu Ehren an ihrem Namenstage ein Mirakelſpiel gegeben, bald an den größeren chriſtlichen Feſten, zu Pfingſten und Frohnleichnam, ein weiteres Myſterium, das die geheimnißvollen Beziehungen der Schöpfung und des Sündenfalls zu dem Leben und Tode Jeſu zuſammenfaßte und in einem größen Sammelgemälde von vielleicht 30—40 einzelnen Spielen eine Reihe altteſtamentlicher Scenen mit der Darſtellung von Chriſti Wirken Leiden und Sterben in ein ungeheures Ganzes verband, das zu ſeiner Aufführung drei, vier, ja acht Tage verlangte. Bald fanden dieſe heiligen Dramen ihren Weg aus der Kirche auf die Straße, von den Geiſtlichen zu den Laien, zunächſt zu den Handwerkern, die dann für den Tag ihres Heiligenpatronen ein Mirakel einübten oder in den Myſterien die einzelnen Spiele (pageants, unter ſich vertheilten, je nachdem ihr Inhalt eine Beziehung zu ihrem Gewerbe an die Hand gab. Später bemächtigten ſich dann auch Schauſpieler und Gaukler von Profeſſion dieſer Spiele, die in London gleichſam ſtehend wurden, auf dem Laude auf allen Meſſen und Märkten in Stadt und Dorf umhergetragen wurden und bis in Shakeſpeare's Zeiten dauerten.

Bedenkt man, daß die Gattung der Mirakel, ungeſtört von

jeder anderen Art dramatiſcher Spiele, in dem Volke mehrere hundert Jahre umging und einwurzelte, getragen von der Sehluſt der Maſſen, innerlich gehalten von dem unantaſtbarſten heiligen Stoffe, ſo ahnt man ſogleich, daß eine ſo lang überlieferte Gewohnheit gleich im erſten rohen und kunſtloſen Entſtehen dem neueren Drama auch für die Zeit ſeiner kunſtmäßigen Ausbildung ein Geſetz auflegte, dem es der kühnſte Genius nur mit der Gefahr hätte entziehen dürfen, das Volk, das er anzulocken ſuchte, von ſich zu ſcheuchen. Die epiſche Natur des neueren Dramas ward mit jener erſten und langehin ausſchließlichen Materie entſchieden, die hiſtoriſche Behandlungsart geboten, der maſſenhafte Reichthum des Stoffes auferlegt. Das griechiſche Schauſpiel iſt dem vollendeten Epos Homer's gegenüber entſtanden, und konnte mit ihm in der Darſtellung ausgedehnter, mannichfaltiger, polymythiſcher Handlungen nicht wetteifern wollen. Der Preis des alten Dramas konnte kein anderer ſein, als der, den ihm Ariſtoteles gab: mit geringen Mitteln die Wirkung des aufwandreichen Epos zu machen. Es fiel in den geſchickten Gegenſatz der Darſtellung einfach geſchloſſener Handlungen und Kataſtrophen. Die neuere Zeit, als ſie mehrere Jahrhunderte brütend über den Anfängen des Dramas lag, hatte kein imponirendes Epos vor ſich; das Drama entſtand aus der evangeliſchen Erzählung, und ſpäter aus Rittergedichten und hiſtoriſchen Chroniken voller Handlung und Thatſache; dem erſten, dem heiligen Stoffe der Bibel vollends war auch nichts abzubrechen; keine Krume ſollte von dieſem koſtbaren Mahl verloren gehen; die knappe Erzählung des Evangeliums forderte eher noch zur Erweiterung auf. Alle dieſe Quellen wieſen in ihrer innerſten Natur und Beſchaffenheit auf die Weite der Form und die Fülle des Stoffes hin, die dem modernen Schauſpiel eigen geworden iſt. Dieß Schickſal war bereits lange entſchieden, als Shakeſpeare zu dichten anfing. Und Er gewiß hätte ſich dieſem Geſetze, das Zeit und Volk geſchaffen, Ueberlieferung und Sitte geheiligt hatten, nicht widerſetzen wollen, wenn doch ſelbſt ein Lope de Vega, wenn

doch, ſelbſt einer viel gebildeteren Zeit gegenüber, unſer Schiller die Einſicht hatte, daß man ſich mit einer erzwungenen Nachahmung des klaſſiſchen Dramas den Boden der Wirkſamkeit ſelber zerſtöre, daß jede Volksnatur ihre beſondere Entwickelung, jede Zeit ihre Eigenthümlichkeit, jede Ueberlieferung ihr Recht hat, und daß ein Dichter, der ſelbſt Ueberlieferungsfähiges ſchaffen will, dieſes Recht und jenen eigenen Entwickelungsgang vorſichtig zu achten habe.

Dieſe Gattung kirchlicher Schauſpiele, mit der die engliſche Bühnengeſchichte beginnt, hatte bis in's 15. Jahrhundert, wo ſie zur weiteſten Verbreitung kam, keinen bedeutenden Nebenbuhler. Um dieſe Zeit lagerte ſich ihr eine zweite Gruppe von allegoriſchen Schauſpielen, die ihren Urſprung in der Schule hatte, zur Seite und bald an ihre Stelle. Die ſogenannten Moralitäten, in ihrer urſprünglichen Geſtalt weſentlich religiöſer Natur, lehnen ſich an die Myſterien ſo an, wie die myſtiſchen Allegorien des Mittelalters an die ſinnbildlichen Deutungen der poetiſchen Evangelienharmonien, die ihnen vorausgingen: ſie behandeln den Inhalt der chriſtlichen Mythe, die das Mirakelſpiel in handelnder Nachahmung des Geſchehenen darſtellt, in abgezogener Lehre, in bildlicher und allegoriſcher, ſceniſcher Ausführung. Schon in den Mirakeln treten einzelne allegoriſche Figuren mitſpielend auf, der Tod, die Wahrheit, die Gerechtigkeit u. a.; in der Moralität erſcheinen dieſe und andere Begriffe, die menſchlichen Sinne, Leidenſchaften, Laſter und Tugenden perſonificirt, und bilden ausſchließlich die handelnden oder vielmehr redenden Figuren dieſer lebloſen Dramen. Der Mittelpunkt der Myſterien, der Opfertod Chriſti, die Erlöſung vom Sündenfall, iſt in moraliſcher Abſtraction der Kampf des Guten und Böſen, und dieß iſt im Allgemeinen der Gegenſtand, den dieſe abſtracten Stücke, die Moralitäten, behandeln. Der Streit der tugendlichen und ſündhaften Mächte um die menſchliche Natur iſt das gleichmäßige Thema in den älteſten Moralitäten, die man in England aufgefunden hat. Bald rückte man den Stoff dieſer Stücke aus der religiöſen Sphäre

mehr heraus und näherte ihn mehr dem wirklichen Leben. Der Kampf des guten und böſen Princips wird nun mehr aus dem Geſichtspunkte allgemeiner Moral gefaßt; die Lehre geht nun gegen alle Weltlichkeit, gegen jede Abhängigkeit von äußeren Gütern, die den geiſtigen und ſittlichen Beſitzthümern gegenüber als Ausfluß des böſen Princips erſcheinen. Waren die Myſterien ganz nur trockene Handlung ohne viele Einmiſchung von Reflexion, ſo iſt dagegen die ſittliche Lehre Anfang, Mitte und Ende dieſer Stücke, die ohne Handlung und Bewegung ſich in feierlichen, ſteifen Dialogen lebloſer Schatten hinſchleppen. Es iſt, als ob ſie das innere Auge, den Gedanken aufzuſchließen ſuchen, daß in dem äußeren Schauwerk des Dramas auch ein tieferer geiſtiger Inhalt niedergelegt ſein könne. Sie beſchränken ſich zu dieſem Zwecke auf die geiſtigſte Behandlung ihres geiſtigen Inhalts; ſie verſcheuchen die Reize zerſtreuender Handlungen; von der Horaziſchen Miſchung des Nützlichen mit dem Anmuthigen geſtatten ſie der Dichtung nur das Nützliche.

Mit demſelben Nachdrucke, wie die factenreichen Mirakel das werdende Drama auf die Darſtellung von Handlungen wieſen, leiteten es die Moralitäten, die den didaktiſchen Charakter und die moraliſche Lehre ſo offen zur Schau trugen, auf die ſittliche Tendenz hin. Da auch dieſe Gattung das ganze 15. Jahrhundert hindurch in vorherrſchender Pflege in England war, bis auf Shakeſpeare's Tage und lange nach ihm andauerte, ſo ſtellt man ſich auch hier leicht vor, wie eindringlich ſich aus ihr die Nothwendigkeit eines höheren Gedankens, einer ſittlichen Richtung in dem Drama den Dichtern einprägen mußte. Man ſah daher und ſchuf in England, ſo lange das Schauſpieldichten noch kein Gewerbe war, die dramatiſchen Werke immer aus einem ſittlichen Geſichtspunkte. In jener geſunden natürlichen Zeit, die das Leben noch nicht ſpaltete und Sinnlichkeit, Geiſt und Kunſt nicht zu trennen verſuchte, waren die dramatiſchen Dichter Englands alle einig in dem Grundſatz von dem ſittenveredelnden Beruf des Schauſpiels, wie oft auch eine verfehlte Anwendung und

Ausübung gegen die gute Theorie verſtoßen mochte. Sie fielen auf dieſen Grundſatz und hafteten an ihm aus dem einfachſten aller Gründe: weil der Gegenſtand ihrer Dramen Handlung und nichts als Handlung war; denn Handlungen ſind nicht denkbar ohne ethiſche Bedingungen, es ſeien denn ſolche, welche die Ethik ſelber gleichgültige Handlungen nennt, die dann aber der Kunſt noch um vieles gleichgültiger als der Sittlichkeit ſind. Schon das erſte engliſche Trauerſpiel, den Ferrer und Porrer pries Sir Philipp Sidney in jenem horaziſchen Sinne wegen ſeiner Darſtellung des Sittlichen in den Formen des Schönen. An Shakeſpeare's Seite aber gaben die Maſſinger, Ford, Ben Jonſon, Thomas Heywood der Bühne ausdrücklich und laut den hohen Beruf der Verbindung der Anmuth mit der Sittenreinheit und rechtfertigten die Werke der dramatiſchen Kunſt mit ihren ethiſchen Zwecken*). Und aus dieſem Geiſte der ernſteren und ſtrengeren Richtung des engliſchen Dramas baute dann Shakeſpeare, hoch über alle ſeine Fachgenoſſen erhaben, indem er den tiefſten An-

*) In ſeiner Apologie für Schauſpieler leiht Heywood der Melpomene die folgenden bezeichnungsvollen Worte:

Bin ich Melpomene, die tragiſche Muſe,
die Scheu gebot den Zwingherrn dieſer Erde,
und ihre Thaten ſpielt' auf offener Bühne,
ſie mit der Furcht der Sünde ſchlug, furchtlos
ihr Leben ſchreibend in blutrother Dinte,
und ſpielend ihre Schmach vor aller Welt?
Traf ich das Laſter nicht mit ehrner Ruthe,
enthüllte Mord, beſchämte üppige Luſt,
entlarvt' ich den Verrath nicht, daß die Sonne
auf all die ſchnöden Sünden deutend ſchien?
Hat dieſe Hand nicht grimme Wuth gezähmt,
den gift'gen Neid mit eignem Pfeil getödtet,
der Habſucht Schlund gefüllt mit flüß'gem Gold
den weiten Bauch der Schwelgerei zerſprengt,
des Trunkenen Gall' ertränkt im Rebenblute? *
Dem Stolz wies ich ſein Bildniß auf der Bühne,
die Häßlichkeit, die ihm ſein Spiegel hehlte,
und lehrt' ihn demuthsvoll davon zu gehn.

gelegenheiten der Menſchennatur und ihrer Verhältniſſe nachdachte, ſeine Schauſpiele nach jenem großen Grundſatze auf, daß es dieſer Kunſt erſter und letzter Zweck ſei, Zeit und Menſchen ihre Natur und Art, der Tugend ihre Züge, der Schande ihr Bild im Spiegel vorzuhalten; er drang zu jener künſtleriſchen Höhe vor, wo eine geiſtige allgemeine Idee jedes ſeiner Werke beherrſcht und ſo durchdringt, daß ſie dem ſichtbaren Körper der Handlung eine unſichtbare, aber Alles geſtaltende und belebende Seele leiht. Wie endlos entfernt von dieſem Höhenpunkte der Kunſt jene Myſterien waren, in denen die dichteriſche Kraft noch zu gering war, aus der Handlung den zwar naheliegenden Gedanken hervorblicken zu laſſen, und jene Moralitäten, die umgekehrt den Gedanken nicht mit einer realen, körperhaften Handlung zu umkleiden wußten, ſo wird man doch begreifen, wie ſehr gerade die ſchroffe, einſeitige Ausbildung dieſer verſchiedenen Beſtandtheile des Dramas geeignet war, ihre nachherige Verſchmelzung zu erleichtern und die Verflüchtigung des einen oder des anderen Elementes bei ihrer Verbindung zu verhindern.

Die Heiligkeit der Myſterien, die Geiſtigkeit der Moralitäten, die ideelle Erhabenheit beider ſchien einen Gegenſatz, die Darſtellung des wirklichen, niederen Lebens herauszufordern, wenn die Elemente des Schauſpiels ſich vollſtändig zuſammenfinden ſollten. Waren jene höher gehaltenen Anfänge des Dramas von Kirche und Schule ausgegangen, ſo ſollte dieſer Gegenſatz des Komiſchen und Burlesken in ſeiner erſten ſelbſtändigen dramatiſchen Geſtaltung vom Hofe ausgehen. Seit der höfiſchen Kunſt der Troubadours und Minneſänger im 12.—13. Jahrhundert hatten ſich Sänger, Erzähler, Minſtrels, Harfenſpieler, Gaukler und luſtige Perſonen reiſend und dienend um kunſtfreundliche Fürſten geſammelt. Das Bedürfniß geiſtiger, muſikaliſcher Unterhaltung, ſinniger und komiſcher Art, niſtete ſich ſo an den Höfen ein. In roheren, kriegsbewegten Perioden, wie im 14. Jahrhundert, erſcheint dieß Geſchlecht mehr in den Hintergrund gedrängt; in milderen Zeiten, wie im 15. Jahrhundert, tauchten ſie

dann wieder überall auf. War irgendwo in Europa eine friedlichere Stätte geweſen, wo ſie gediehen, ſo wanderten ſie von da in alle Welt, denn ihre Kunſt war trotz des Sprachunterſchiedes wie ein Gemeingut. So wiſſen wir, daß im 15. Jahrhundert deutſche Poeten ihre Kunſt nach Dänemark und Norwegen, bairiſche und öſterreichiſche Hofſänger nach England trugen. Gaukler, Spieler, Hofnarren und Sänger ſind ſo die unmittelbarſten Schöpfer und Pfleger der Schauluſt an den Höfen geworden, die ſeit dem 14. Jahrhundert die beſcheidenere Freude des Gehörs an dem Geſange der Dichter verdrängte. Das Vergnügen an allem möglichen Schauwerk, an Verkleidungen und Mummereien ward in dieſen Zeiten allgemein. Es gab kein Feſt, keinen Beſuch und Empfang an Höfen und in Städten, wo nicht zur Verherrlichung der Gäſte koſtbar gekleidete, allegoriſche oder hiſtoriſche Perſonen erſchienen; kein größeres Gelag, wo nicht ein pantomimiſches Spiel, ein Aufzug, ein lebendes Bild mit Verwandlungen aufgeführt ward. Aus Frankreich kamen dieſe ſtummen Spiele, dieſe Zwiſchenſpiele (entremets, interludes) wohl ſchon unter Eduard III. nach England herüber. Unter Heinrich VIII. wurde dieß Prunkweſen förmlicher ausgebildet; koſtbare Verkleidungen und Masken waren unter ihm gewöhnlich; die Bankette am Hofe und bei Privaten wurden von Zwiſchenſpielen unterbrochen. In Heinrich VIII. führt ſo der Dichter, einer geſchichtlichen Ueberlieferung folgend, den König ein, wie er und ſein Gefolge den Cardinal Wolſey in einer Schäfermaske überraſchen. Die Allegorie herrſchte in allen dieſen Luſtbarkeiten vor; die äußerlichſte Freude an der bloßen Verkleidung führte auf ſie hin, und ſie mag in Schäferſpielen und Hofmasken aller Art eben ſo früh, ja früher eine dramatiſche Ausbildung erhalten haben, als in der Moralität. Gerade in den Feſtlichkeiten der Höfe aber trat das Drama alsdann zuerſt wieder aus der bildlichen Figur, aus der flauen Allgemeinheit heraus in die Beſonderheiten des wirklichen Lebens. Ein John Heywood, ein ſtudirter Mann, urſprünglich ein Spieler auf dem Spinett, ein witzi-

ger Geſellſchafter und epigrammatiſcher Kopf, ſchrieb um 1520 am Hofe Heinrich's VIII. eine Reihe von Zwiſchenſpielen, die der Allegorie entſagen und ſich in ganz realiſtiſcher Weiſe um die gewöhnlichſten Angelegenheiten des Lebens drehen, ohne darum die lehrhafte Richtung zu verleugnen, die nur unter Scherz und Ironie ermäßigt iſt. Das Wenige, was von dieſen Zwiſchenſpielen erhalten iſt, ſteht auf einer nur etwas höheren Stufe als die dramatiſchen Schwänke unſers Hans Sachs. Es ſind nicht eigentliche Stücke, ſelbſt nicht einmal Scenen, die eine Handlung entwickeln, ſondern ſchnurrige Geſpräche und Streitſpiele, aus dem niederen und gemeinen Leben gegriffen, durch drolligen, derben und geſunden Volkswitz erheiternd, durch unzeitige Breite wohl auch läſtig und langweilig. Wir wiſſen, daß dieſer Heywood eine Art Epoche machte mit dieſen groben, am Hofe geſpielten Schwänken; man ſtellt ſich daher leicht vor, daß das ähnliche, was in den niederen Schichten der Geſellſchaft, unter Bürgern und Bauern nachgeahmt wurde, noch um vieles plumper ausfiel. So wird man gerne glauben, daß das Schauſtück oder Spiel von den neun Helden, das der würdige Armado in Verlorener Liebesmühe aufführt, und die „langweilig kurze Scene" von Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum Carikaturen ſind, die ſich nicht weit von dem wirklichen Vorkommen entfernt haben werden. Weiß man doch von einem Heinrich Goldingham, der vor der Königin Eliſabeth bei einem Waſſerſpiele den Arion vorſtellen ſollte, daß er ſich ganz auf die Weiſe ſelber entdeckte, wie im Sommernachtstraum (III, 1) Zettel dem Schnock vorſchlägt, der den Löwen agiren ſoll. Wie vergnügt war aber auch dieſe Zeit mit noch ſo Wenigem! von der allgemein gilt, was Shakeſpeare ſeinen Theſeus ſagen läßt: daß ſie das Beſte dieſer Art Kunſt für nicht mehr als Schatten hielt, und das Schlechteſte gut zu machen wußte, indem die Einbildungskraft des ſinnenkräftigen Geſchlechtes nachhalf. Wir leſen heutzutage am Schluſſe von Was ihr wollt das Jig des Narren, ein Lied, das er tanzend mit Trommel und Pfeife abzuſingen hatte, ohne zu wiſſen, was wir

damit anfangen ſollen; aber mit ſolchen einfachen metriſchen Compoſitionen, recitirten Schwänken und Poſſen mit komiſchen Refrains, Solopartien ohne Dialog, entzückte Tarlton, der Hofnarr der Eliſabeth, das feinſte Publicum in London noch in Zeiten, wo die Bühne ſchon ihrer Vollendung entgegen ging. Denn dieſe Schnurren wurden mit jenem Ernſt der trockenen Laune ausgeführt, der auch den Schwerſinnigſten erſchüttert und „aus Herakliten Demokrite macht".

Kein Zweig des Dramatiſchen iſt in England ſo früh ausgebildet worden, aus keinem hat Shakeſpeare mehr überkommen und geradeaus lernen können, als aus dieſen Spielen und Schwänken der Hof- und Volksnarren. Witz und Laune, Humor und Satire war in dem realiſtiſchen 16. Jahrhundert, das ganz den derben Gegenſatz grober Natur gegen die geſpreizte Feierlichkeit des verſpäteten Ritterthums im 15. Jahrhundert bildete, ein Allgemeinbeſitz der europäiſchen Welt. Die Rabelais, die Cervantes, die Hans Sachs und Fiſchart, die Dichter der italieniſchen Burleske lagen in jenem Zeitalter nebeneinander; zahlloſe Volksnarren, die Söhne eines natürlichen Mutterwitzes, vermittelten dieſe Eigenheit mit dem unterſten Volke; es iſt eine ganze Welt voll wahren Sachverhalts in dem hingeworfenen Worte bei Shakeſpeare, daß in dieſer Zeit der Bauer dem Edelmann auf die Ferſen trat. In keinem Lande aber erſcheint der Volkswitz in ſo verdichteter Kraft und in ſo verbreitetem Allgemeinbeſitze, wie in dem ſächſiſchen Volksſchlage in England. Dieſe Eigenſchaft mußte ſich in der dramatiſchen Kunſt nothwendig abſpiegeln; und ſo ſind die drolligen Figuren von bewußtloſem Humor, die Clowns, die man in Deutſchland natürliche Narren nannte, die auch Shakeſpeare mit dem Namen natural von den feineren Hofnarren unterſcheidet, welche mit bewußtem Witze die Thorheit geißelten, dieſe drolligen Figuren ſind die Lieblinge des Theaterpublicums jener Zeit geweſen, und ſelbſt heutzutage klingt dieſe Saite noch an, wenn in London die Dogberrys und die Clowns dieſes Schlages die Bühne betreten. In keinem Zweige iſt Shakeſpeare der Vergangenheit mehr

verschuldet, in keinem weniger original als in diesem, obgleich uns Deutschen an ihm gerade die Eigenheiten der komischen Figuren und ihrer Scherze mit als das Eigenthümlichste erscheinen, das ihn am kennbarsten macht.

In der Getrennthelt, wie wir die Mysterien, die Moralitäten, die komischen Zwischenspiele aufführen, in dem reinen, abgeschlossenen Charakter ihrer ursprünglichen Natur und Gestalt haben sich aber diese Stücke nicht lange erhalten. Sie mischten und verbanden sich vielfach untereinander; es legten sich besonders an die beiden ersteren Gattungen neue Elemente, Bestandtheile, Unterarten des Dramas äußerlich an oder entwickelten sich aus ihnen selber heraus. Das Mysterium namentlich, wenn man es in der vollen Gestalt betrachtet, in der es im 15. Jahrhundert ausgebildet war, hat nicht allein die Natur des historischen Dramas, es hat nicht allein die Elemente der Moralität in sich, sondern es entwickelte auch das komische Zwischenspiel, den Fastnachtschwank aus seinem eigenen Kerne und Inhalte heraus. Die weltlichen Scenen, die mit der Passionsgeschichte verknüpft sind, die Verkündigung an die Hirten, die Verleugnung Petri u. dergl., gaben den Anlaß zu humoristischer und burlesker Behandlung, und das Mysterium trug bald, wie die Osterfeier selbst in der Ausgelassenheit der Fastenzeit und der strengen Feier der Osterwoche, die komischen und erhabenen Elemente in sich nebeneinander. Eben so ist auch das ernste allegorische Intermezzo, gesprochen oder blos stumm gespielt, in den ursprünglichen Stoff der Mirakel verwachsen. Man suchte von jeher in den Geschichten des alten Testamentes prophetische Beziehungen auf die evangelische Geschichte; die Mysterien schoben also an gelegener Stelle in die Darstellung der Passionsgeschichte ein Zwischenspiel ein, welches den entsprechenden alttestamentlichen Stoff behandelte: es folgte so nach der Scene von Christus' Verrath durch Ischariot die vorbedeutende Geschichte vom Verkaufe Joseph's in einem Intermezzo, das in der Art wie das Zwischenspiel im Hamlet kurz gefaßt sein mußte; oder man

ſtellte ſie nur in einem ſtummen Spiele, einem Tableau dar, wie ſie im Perikles und in einer Menge weltlicher Dramen zu Shakeſpeare's Zeit vorkommen. Genau ſo, wie das Myſterium, trat dann auch die Moralität aus ihrer anfänglichen ſtrengen Geſtalt heraus. Sobald ſie aus der religiöſen Sphäre in die allgemein ſittliche herübergerückt war, lag es nahe, daß ſie von da aus den Schritt weiter in das bürgerliche Leben wagte. Die Stände der Geſellſchaft traten nun perſonificirt darin auf; der Inhalt ward mehr praktiſche Moral und Kritik des täglichen Lebens; ſatiriſche Beziehungen auf Ereigniſſe, Perſonen, Verhältniſſe der Gegenwart traten hinzu; ſtaatliche und kirchliche Händel wurden bald in ſchon geregelterer dramatiſcher Form behandelt. Zur Zeit Heinrich's VIII. war die Moralität, die nun herrſchende Gattung des Dramas, gleichſam das Gefäß, in das alle Nebenarten zuſammenfloſſen. Die allegoriſchen Figuren, die ſinnbildliche Behandlung, die moraliſche Tendenz behauptete ſich noch, als das Drama der Kirche und Schule, Myſterium und Moralität, immer mehr den ſelbſtändigen, kunſtmäßigen, weltlichen Dramen wich; die Arten verſchmolzen ſich; es gibt romantiſche Schauſpiele und hiſtoriſche Dramen in England, die voll von Elementen der Moralität ſind. Wo aber die Miſchung des Verſchiedenartigen immer am grellſten und zugleich am häufigſten erſcheint, das iſt in der Verbindung des Niederen, des Burlesken mit dem Erhabenen und Feierlichen. Mitten in den ernſten Stoff jener religiöſen und in den feierlichen Lehrton der moraliſtiſchen Stücke waren von frühauf komiſche Beſtandtheile eingedrungen. In den franzöſiſchen und deutſchen Myſterien waren ſie auf die Zwiſchenſpiele beſchränkt; in den engliſchen durchdrang das volksthümliche Element in den gröbſten komiſchen Scenen, wo es nur immer zuläſſig war, den evangeliſchen, vollends aber den altteſtamentlichen Stoff, und gab ſchon dieſen heiligen Stücken den derb natürlichen realiſtiſchen Charakter, der ein Grundzug der engliſchen Bühne blieb. Die ſtehende luſtige Perſon in den Mirakelſpielen gab der Teufel in lächerlich ſchreckhafter Er-

ſcheinung ab. In den Moralitäten erſcheint er gewöhnlich dem Laſter (vice) beigeſellt, einer Figur, auf die an nicht wenigen Stellen von Shakeſpeare's Stücken Anſpielungen vorkommen, die in der deutſchen Ueberſetzung meiſt verloren gehen. Das Laſter erſchien hier förmlich als der Narr und Spaßmacher im bunten langen Kleide, mit hölzernem Dolche ſein Spiel treibend mit den Menſchen und mit ſeinem hölliſchen Untergebenen. Man erinnert ſich, daß dieſe Betrachtungsweiſe, die das böſe Princip zugleich als das Lächerliche, und die menſchliche Sündhaftigkeit als Narrheit anſieht, im 15. und 16. Jahrhundert durch ganz Europa ging. Sie ward ſo in dem heiteren Zeitalter der Verſpottung näher gerückt als der Reue. Die ernſteſte moraliſche Lehre und die gröbſte Manier der komiſchen Darſtellung reichten ſich ſo die Hand. So weit war das komiſche Element immer noch mit dem eigentlichen Stoff und Inhalt der Stücke verbunden. Aber auch dieß genügte nicht. Die Lachluſt der Zeit begehrte mehr Nahrung; man ſchob luſtige, launiſche Schwänke, Prügelſcenen, drollige Intermezzos in die ſteife Handlung der Moralitäten ein, die nicht die geringſte Beziehung mit dem eigentlichen Gegenſtande haben. Dieſe Sitte trug ſich nachher auch auf das kunſtmäßiger ausgebildete Drama über, und ſo waren gleich in die erſten engliſchen Tragödien die ausgelaſſenſten Poſſen eingemiſcht, die zur Haupthandlung in keiner Weiſe gehören, die dem bloßen Zwecke dienen, lachen zu machen. Selbſt auch damit war man noch nicht zufrieden. Man geſtattete dem Narren, den Schluß der Stücke mit albernen Jigs zu machen, die Zwiſchenacte mit Poſſen auszufüllen und in ſeiner Rolle ſich alle Ausſchweifungen aus dem Stegreif zu erlauben. Philipp Sidney klagt in ſeiner Apologie der Dichtkunſt über dieſe ungeſchickte Sitte: man miſche Könige und Narren, nicht weil es die Sache ſo verlange, ſondern man ſtoße einen Narren bei Kopf und Schultern auf die Bühne, um in einer feierlichen Materie eine Rolle zu ſpielen ohne Anſtand und ohne Verſtand; ſo daß

dieſe gemiſchten Tragikomödien weder Bewunderung noch Mitleid noch auch rechte Heiterkeit erzeugten.

Auch dieſe Miſchung verſchiedenartiger Elemente hat Shakeſpeare als ein Vermächtniß der Zeit unbedenklich übernommen: er fühlte ſich, daß er die Paſſiva in dieſer Erbſchaft in Activa umwandeln, die Fehler zu eben ſo viel Tugenden umſtempeln könne. Er hat in ſeinen bewundertſten Stücken, im Kaufmann von Venedig, im Lear, im Cymbeline polymythiſche Fabeln, eine zweifache Handlung neben einander herlaufen laſſen, aber durch den tiefinneren Verband, den er ihr zu geben wußte, hat er den äſthetiſchen nicht minder als den ethiſchen Werth dieſer Werke mehr als verdoppelt. Seine Zeit- und Kunſtgenoſſen wußten dieſe Stufe der Kunſteinſicht nicht zu behaupten. Die Schauſpieler ſeiner ganzen Umgebung, Vorgänger und Nachfolger von Lilly bis Fletcher ſind voll von doppelten ja auch dreifachen Handlungen, aber es iſt mehr Ausnahme als Regel, und ſcheint mehr Zufall als Abſicht zu ſein, wenn ſie einmal in einem inneren Zuſammenhange zu einander ſtehen; ſelbſt ihre einheitlichen Stücke ſind oft nur dramatiſche Scenen ohne dramatiſchen Mittelpunkt. In Bezug auf die Sitte der Einmiſchung ſcherzhafter Beſtandtheile in eine ernſte Handlung wußten ſich die Dramatiker um Shakeſpeare eben ſo wenig zu rathen, ſelbſt wenn ſie ſie für eine Unſitte hielten. Faſt bei Allen niſten ſich komiſche Scenen ohne jeden weſentlichen und beſtimmten Bezug in die Haupthandlung ein, von der man ſie ohne Schaden ablöſen könnte, bei Lilly und Heywood ſelbſt in antike mythologiſche Stoffe. Marlowe fügte ſich dieſem Zeitgeſchmack, obgleich er ihm zu entfliehen wünſchte; er ſchrieb ſeinen Tamerlan (1586) in der erklärten Abſicht, von der Liebhaberei an Jigs und Narrenpoſſen hinwegzuführen in die ernſte Entwickelung einer erſchütternden Geſchichts- und Staatshandlung. Gleichwohl ſchob er für das Volk die gewohnten komiſchen Scenen ein, auch gegen ſeine Neigung: ſein Verleger ließ ſie dann in dem Druck des Tamerlan weg, weil ſie einer „ſo ehrenhaften und ſtattlichen Hiſtorie“

Eintrag thäten. Nicht ſo verfuhr Shakeſpeare. Die Hanswurſtenſtreiche der Narren und ihre unpaſſenden Freiheiten verbannte er unerbittlich von ſeiner Bühne hinweg. Wo er den König und Narren, Scherz und Ernſt, tragiſche und komiſche Theile miſchte, da that er es unter der Bedingung, unter der es ſelbſt der antikiſirende Sidney gut zu heißen ſchien: daß es die Sache ſo verlange. Er fand ſich in den Volksgeſchmack nur in der Einſicht, daß auch dieſer Eigenheit der rohen Bühne eine feinſte Seite abgewonnen werden konnte. Er hat die Rolle des Narren für das Luſtſpiel in der geiſtvollſten Weiſe ausgebildet und hat ſie zu den tragiſchſten Wirkungen zu benutzen gewußt. Er hat die carikirteſten Figuren nicht verſchmäht, aber nicht um damit nur lachen zu machen, ſondern um die tiefernſteſten Lebensbetrachtungen daran zu knüpfen. Er hat die groteskeſten Scenen entworfen, aber ſie mit dem erhabenſten Stoffe in die innerſte Verbindung zu bringen gewußt. Wo ſeine drolligen Schnurren am meiſten Scherze um ihrer ſelbſt willen ſcheinen, wird ſie immer ein Zug des Gegenſatzes oder der nothwendigen Charakteriſtik mit der Haupthandlung verknüpfen. Da wo Narr und König bei ihm am innigſten verkehren (Heinrich und Fallſtaff), da iſt dieß Verhältniß ſelbſt ein Knotenpunkt des Stückes.

Bis auf Heinrich VIII. und auch noch in der erſten Zeit der Eliſabeth hatte die engliſche Bühne keinen eigenen Tempel und keine eigentlichen Pfleger von Beruf, oder wenn dieſe, ſo doch keine regelmäßige Pflege; es gab weder Dichter noch Schauſpieler, die ſich ganz dieſem Einen Werke hingegeben hätten. Doch fingen unter Heinrich VIII. die Elemente an ſich zu ſammeln und zu geſtalten. Die erſten Spuren eigentlicher Spieler von Profeſſion, die in dem Reiche umwanderten, zeigen ſich ſchon unter dem erſten der Gelehrſamkeit obliegenden Könige Heinrich VI., nachdem das Geſchlecht der waffenfrohen Eduarde und Heinriche ausgegangen war. Unter Eduard IV. hielt Heinrich Bourchier, nachher (ſeit 1461) Graf Eſſex, eine Schauſpielertruppe, und jener blutige Richard III. hatte als

Herzog von Gloſter Spieler um ſich, von denen es zweifelhaft ſcheint, ob ſie Sänger oder Schauſpieler oder beides zugleich waren. Sobald aber der heimatliche Friede unter Heinrich VII. hergeſtellt war, finden ſich an deſſen Hofe alsbald zwei verſchiedene, ſchon organiſirte Geſellſchaften von königlichen Spielern, und eine Reihe von Adligen, die Herzöge von Buckingham, Northumberland, Orford, Norfolk, Gloſter u. A. hatten Schauſpieler in ihrer Dienerſchaft, die zuweilen bei Hofe ſpielten und denen ſie dann auch die Erlaubniß gaben, unter ihrem Namen und Schutz zu reiſen. Sie breiteten ſo ihre Kunſt im Lande aus, ſo daß ſehr bald in den größeren Hauptorten auch ſchon ſtädtiſche Schauſpielertruppen gefunden werden. Am Hofe Heinrich's VIII. aber ſchreitet dann die Organiſation dieſer Unterhaltungskunſt bedeutend vor. Ein prunkſüchtiger, beleſener Fürſt liebte er Feſtlichkeiten von geiſtigem Charakter, und unter ſeiner Regierung liegen die Anfänge der engliſchen Bühne embryoniſch beiſammen, der Geburtſtunde harrend, die mit Eliſabeth kam. In ſeiner Umgebung gab es einen ſtattlichen Hofnarren (William Sommers) von einem höheren Zuge, eine Figur, die in England nachweisbar von dem Hofe auf die Bühne gerade nur übergetreten iſt; gab es einen gekrönten Poeten, Skelton, deſſen Werke Dyce herausgegeben hat; gab es Männer und Singknaben der königlichen Kapelle, die vor ihm ſpielten, und aus ihnen ging jener John Heywood hervor, der ſeit 1520 die vorher erwähnten humoriſtiſchen Zwiſchenſpiele ſchrieb. Daneben ſpielten die Truppen des Adels fort; Lehrer und Schüler von St. Pauls und anderen Schulen führten Stücke auf; in Eton war es üblich, zum St. Andreasfeſte ein lateiniſches oder engliſches Stück zu ſpielen; auch die Zöglinge der Gerichtshöfe fingen an, Schauſpiele zu geben. All dieß gab gleichwohl für die Schauſpielkunſt noch immer keine feſte Stätte ab; und ſo gab es auch noch keinen dramatiſchen Dichter, der eine ſtetige Neigung auf dieſen Zweig geworfen hätte. Der gelehrten Kenner der freien Künſte gab es unter Heinrich VIII. noch wenige, die Geiſtlichen zerſtreute der

Kirchenſtreit, der Adel fing kaum an ſich um die Dichtkunſt zu kümmern, und jene Surrey und Wyat trieb ihr Geſchmack nach der lyriſchen Kunſt der Italiener. Wie hätte ſie das Schauſpiel in den Händen eines Heywood oder Skelton, oder das Bühnengerüſte und Spiel täppiſcher Handwerker auch anziehen ſollen? Sie hatten aus ihrem Petrarca die höchſten Kunſtbegriffe ahnen lernen; das Schauſpiel in England aber war bis dahin ein rohes Naturproduct ohne Reiz, und wie es ſchien ohne Anlage. Was ſollten dieſe Männer mit dem ſtumpfen Myſterium anfangen, die das wiedergeborene Heidenthum und den alten Götterhimmel für die Poeſie unentbehrlich hielten? was ſollten ſie aus der altväteriſchen Moralität machen, die Boccacio's und Bandello's Novellen und Poggio's Facetien laſen?

Aber bald griff die Wiedergeburt der alten Kunſt in Englands Dichtung ein. Wie ſich die lyriſche, allegoriſche, ſchäferliche Dichtung der Italiener maſſenweiſe herüber pflanzte, haben wir oben erwähnt; auch auf das Schauſpiel konnte dieſe Geſtaltung der Dinge zu wirken nicht verfehlen. Die dramatiſchen Muſter der Alten und die Nachahmungen von Italienern und Franzoſen wurden in England bekannt, und dieſe Thatſache iſt unſtreitig höchſt bedeutſam geweſen, um dem dramatiſchen Kunſttriebe der Zeit, der ſich aus eigener Kraft und Inſtinct regte, den Richtweg zum Ziele zu zeigen. Schon 1520 iſt unter Heinrich VIII. ein Stück von Plautus aufgeführt worden. Unter Eliſabeth's Regierung erſchienen Stücke von Terenz und Euripides unter den dargeſtellten Dramen; die Phönizierinnen des Letzteren überſetzte Gascoigne 1566 unter dem Titel Jokaſte, derſelbe, der gleichzeitig die suppositi von Arioſt in Gray's Inn aufführen ließ; etwa zehn Jahre ſpäter wurde vor Eliſabeth die history of error aufgeführt, wahrſcheinlich eine Bearbeitung der Menächmen von Plautus. Vor der Jokaſte waren ſchon Ueberſetzungen, zum Theil Bearbeitungen ſämmtlicher Senecaiſcher Tragödien erſchienen. Die erſten Stücke (Troades, Thyeſtes und der raſende Hercules) ſind 1559—1561 von Jasper Heywood, dem Sohne

John's, bearbeitet und hier und da erweitert worden; eben ſo die Stücke, die der gelehrte Studley übernahm: Medea, Agamemnon, Hippolyt und Herkules; die übrigen ſind von Aler. Nevyle, Nuce und Newton überſetzt; die ganze Sammlung, ſchon 1566 vollendet, ward 1581, kurz ehe die Dichterſchule vor und um Shakeſpeare in tragiſchen Verſuchen zu wetteifern begann, zuſammengedruckt und iſt unzweifelhaft von nicht genug erwogenem Einfluß geweſen. Unter den Schauſpielen, die ſeit der Erſcheinung dieſes Seneca von 1568—80 vor Eliſabeth geſpielt wurden, ſind 18 Nummern über klaſſiſche und mythologiſche Gegenſtände: Anzeige genug, wie die Kenntniß und die Freude an dieſen Materien ſchnell um ſich griff. Weit wichtiger aber als durch die Stoffe mußte die Einführung des antiken Schauſpiels durch ſeine Wirkung auf die Ausbildung der dramatiſchen Form und des künſtleriſchen Formſinnes der Dichter ſein. Die Geſchichte des neueren Schauſpiels weiſt überall aus, daß die dichteriſche Natur der Völker nirgends mehr, wenn auch die urſprüngliche Zeugungskraft, doch nicht die Reifungsfähigkeit hatte, dem Drama ohne das Impfreis der alten Kunſt eine genießbare Frucht abzugewinnen. Sobald dieſe geprieſenen Werke der Plautus und Seneca in England eingebürgert waren, war die erſte Folge, daß ſich höhere geiſtige Talente und höher geſtellte Perſonen der Geſellſchaft um die Schauſpieldichtung intereſſirten: dieß allein ſchon mußte das Drama aus den rohen Anfängen herausreißen zu regelmäßiger Bearbeitung und Geſtaltung. Im Luſtſpiel und Trauerſpiel zeigte ſich dieſe Wirkung faſt unmittelbar. Zur Zeit als die Ueberſetzung des Seneca vollendet war, beſaßen die Engländer ſchon drei Farcen: Ralph Roiſter Doiſter (wohl ſchon zwiſchen 1530—40), deſſen Gegenſtand die Werbung eines Stutzers um die Liebe einer Verlobten und ſeine unſanfte Abweiſung iſt; Jack Juggler (1563), worin die Figur dieſes Namens dem Helden des Stückes einzubilden ſucht, daß er nicht er ſelbſt, ſondern eine andere Perſon ſei; und Altfrau Gurtons Nadel (1566), wo ſich die Handlung um eine verlorene Nadel dreht, an

deren Verſchwinden der Gauner Diccon eine Reihe von Aufhetzereien knüpft. Alle drei Stücke haben den Einfluß der früheren Gattungen, die Handlungs- und Haltungsloſigkeit des Heywood'ſchen Zwiſchenſpiels und die Unnatur der Moralität abgeſchüttelt, das letzte ſogar alle moraliſirende Tendenz; alle drei berufen ſich auf Terenz und Plautus und ſind von der lateiniſchen Komödie angeregt. Sie machen gegen Heywood's Zwiſchenſpiele gehalten den außerordentlichen Fortſchritt mit einemmale ſichtbar, den die Anſchauung jener alten Muſter allein möglich machte; die Kluft zwiſchen ihnen und Heywood's Stücken iſt die, wie in Deutſchland zwiſchen Friſchlin's lateiniſchen Dramen in Terenziſchem Geiſte und Hans Sachſens naturwüchſigen Schauſpielen. Die Verfaſſer des erſten und dritten der genannten Stücke ſind bekannt; Niklas Udall, der Dichter des erſten, war ein gelehrter Alterthumskenner, Lehrer in Eton und Verfaſſer auch anderer Stücke; John Still, der Verfaſſer des letzteren, war Magiſter, Archidiaconus von Sudbury und ſpäter Biſchof von Bath. Ihnen zur Seite ſtellte ſich dann, wenige Jahre nach der Thronbeſteigung Eliſabeth's, das erſte engliſche Trauerſpiel, das von Seneca eingegeben war. Der berühmte Ferrer und Porrer (oder Gorboduc) ward 1561 zuerſt aufgeführt. Das Stück iſt verfaßt von einem jener Beſchützer der Wiſſenſchaft, einem jener Sonnettiſten des hohen Adels, von Thomas Sackville (Lord Buckhurſt und Graf von Dorſet), in Geſellſchaft mit ſeinem dichteriſchen Freunde Thomas Norton. Es machte Epoche in der Geſchichte der engliſchen Bühne, nicht ſowohl durch ſeine verhältnißmäßige Regelmäßigkeit und Bildung, noch durch die Einführung des jambiſchen Verſes, als vielmehr dadurch, daß ſich ein Mann aus den höchſten Regionen der Geſellſchaft mit dieſer Art von Dichtung befaßte. Von nun an war die Aufmerkſamkeit jener Sidney und aller jener Mäcene unter dem Adel, die wir als die Pfleger der höfiſchen und gelehrten italieniſchen Kunſt haben kennen gelernt, auch dieſer Kunſtart gewiß; es wurden in größerer Maſſe regelmäßige Stücke erzeugt und vor der kunſtpflegenden Königin auf-

geführt. Aus den drei Jahrzehnten, die zwiſchen ihrer Thronbeſteigung und Shakeſpeare's Erſcheinung in London liegen, beſitzen wir die Namen einer Reihe von 51 meiſt verlorenen Stücken, die vor ihr aufgeführt wurden: aus den bloßen Titeln läßt ſich errathen, daß das geregelte Drama mehr und mehr Boden gewann und ſtufenweiſe zu dem Standpunkte kam, auf dem wir es in der Zeit finden, als ſich Shakeſpeare ſeiner Fortbildung annahm.

Wie mächtig nun zwar das antike Drama ſeit der Mitte des 16. Jahrhunderts anfing auf die geſtaltloſe Bühne Englands formend und bildend einzuwirken, ſo weit freilich konnte ſein Einfluß nicht reichen, daß man die vielhundertjährige Gewöhnung getilgt, daß man an die Stelle des Volkstheaters eine gelehrte Hofbühne geſetzt, daß man die volksthümlichen Stoffe und Figuren beſeitigt, daß man ſtatt der loſen und freien Form die regelmäßige antike mit Chören und Chorgeſängen eingeführt und den Zwang der ſogenannten Einheiten der Zeit und des Orts ſich auferlegt hätte. In den genannten Farcen, die den römiſchen Komödien nachgeahmt ſein ſollen, iſt von terenziſcher Urbanität nichts zu finden; ſie ſind ganz in dem ungezwungenen Tone des glücklichen ſächſiſchen Volkshumors gehalten. Die Tragödie von Porrer und Ferrer legt zwar wie die alte Tragödie die Handlung außerhalb der Scene und ſchließt jeden Act mit einem Chor, allein ſie hängt durch die allegoriſchen Pantomimen, die den Acten vorhergehen, und durch ihre übermäßig ſententiöſe Manier mit den Moralitäten noch gar zu ſichtbar zuſammen; von einer Beobachtung der Einheiten iſt nicht die Rede. Wir gaben vorhin an, es fänden ſich bis gegen 1580 achtzehn aufgeführte Stücke verzeichnet, deren Stoff aus alter Mythe oder Geſchichte entlehnt ſei; was uns aber von dieſer Art erhalten iſt, läßt uns gewahren, wie wenig hier antiker Geiſt in der Auffaſſung des Stoffs, oder antike Form in der dramatiſchen Behandlung Platz gegriffen habe. Wir wollen uns auf ſo rohe Machwerke wie Preſton's Cambyſes, in deſſen Ader der edle Falſtaff den König Heinrich ſpielen will, nicht berufen; aber auch die

erſten ſtudirten Herren und Magiſter, die ein fortgeſetztes Geſchäft aus der dramatiſchen Dichtung machten und in Beziehung zu der Bühne der Königin ſtanden, haben bei ihrer antiken Schule eben ſo wenig antike Haltung. Von Richard Edwards (1523—66), der den Mitlebenden für einen Phönix der Zeit galt, haben wir eine „tragiſche Komödie" von Damon und Pythias, die nach Horazens Regeln gearbeitet ſein ſoll. In dem Verhältniß, in das der Dichter die Philoſophen Ariſtipp und Cariſophus zu dem Hofe des Dionys geſetzt hat, wird man etwas an die Paraſiten der römiſchen Komödie erinnert; aber die eigentlich ernſten Partien ſind ſo hölzern, daß ſie freilich nicht an klaſſiſche Schule gemahnen; in die eingeſchalteten burlesken Scenen iſt die Figur eines Lieblings der engliſchen Volksbühne, des Köhlers Grim von Croydon, eingegangen und ſie drehen ſich um die Herrlichkeiten des niedrigſten Geſchmacks, um Prügel und Weintrinken, Bartſcheeren und Beutelſchneiden herum. Seit 1580 beherrſchte eine kurze Zeit, ehe ihn die Gruppe der Tragiker um den jungen Shakeſpeare her verdunkelte, John Lilly (geboren um 1553) die Hofbühne, wo er den Grund zu einer feineren Komödie legte durch eine Reihe Schauſpiele von ungleichem Werthe (Dramatik works, ed. Fairholt. 1858.), die durch die Kinder der k. Kapelle aufgeführt wurden. In ſeinen Stücken liegt das Antike mit dem engliſch Modernen höchſt charakteriſtiſch in einer völlig unverbundenen Miſchung nebeneinander. Unter ihnen iſt Mutter Bombie dem Stoff nach eine reine Volkspoſſe, aber zugleich am reinſten terenziſch angelegt. Das Schäferſtück Galatea ſpielt in Lincolnſhire einen griechiſchen Sagenſtoff ab unter antik benannten Hirten, denen die Carikaturen des neueſten Stils, Alchymiſten und Aſtrologen, zur Seite ſtehen. Im Endimion tritt ein genaues Nachbild des plautiniſchen Eiſenfreſſers auf in einer mythologiſchen Materie, die in der modiſchen italieniſchen Conceptenmanier zu einer ſchmeichelnden Verherrlichung der Königin verarbeitet iſt. Im Midas ſind die Fabeln von dieſem phrygiſchen Könige dramatiſirt, in dem aber die engliſchen

Zuſchauer zugleich eine Satire auf Philipp II. den Herrn der amerikaniſchen Eldorados ſahen. In Alexander und Campaspe ſind alle geiſtreichen Anekdoten und Witzreden, die das Alterthum auf Alexander und auf Diogenes häufte, wie in ein Moſaik zuſammengeſetzt, aber in einer ganz modernen Leichtigkeit Flüſſigkeit und Durchſichtigkeit der Sprache, aus der Shakeſpeare am unmittelbarſten für die Proſa ſeiner komiſchen Scenen gelernt hat.

In allen dieſen Stücken bleibt kaum ein Anflug von antiker Natur, von dem äſthetiſchen Formſinne, von dem ordnenden und ſichtenden Geiſte der alten Dramatiker. So kündigt ſich auch Georg Whetſtone, der Verfaſſer von Promos und Caſſandra (1578), der Grundlage von Shakeſpeare's Maaß für Maaß, als einen Schüler der Alten an, klagt über die Unwahrſcheinlichkeiten, auf die die engliſchen Schauſpiele gegründet, über die rohe Weiſe, in der ſie ausgeführt ſind; aber ſein Verfahren in dem ungelenken zehnactigen Stücke ſtellt auch ihn unter die Vielen, die damals das Beſſere ſahen und empfahlen und das Schlechte befolgten. Konnte doch ſelbſt die Kunſt viel ächterer Schüler des Alterthums die Natur eines Volkes nicht brechen und die poetiſchen Erinnerungen und Ueberlieferungen des romantiſchen Mittelalters nicht dämmen oder ableiten! Nachdem jene adligen Dichter und ihre Anhänger die lyriſche und epiſche Dichtkunſt in dem Sinne der klaſſiſchen Reſtauration in Italien umgebildet hatten, konnte es nicht fehlen, daß aus ihrer Mitte heraus der Verſuch gemacht werden würde, auch das rohe Volksſchauſpiel nach den höheren Kunſtbegriffen des Alterthums zu adeln. Philipp Sidney hatte ſich (1587) in ſeiner „Vertheidigung der Dichtkunſt“ energiſch auf die Lehre und die Beiſpiele der alten Kunſt berufen; er drang auf die Darſtellung von Kataſtrophen, den Euripides im Auge, und verſpottete die romantiſchen Stücke, die eine Handlung ab ovo beginnen. Samuel Daniel, den wir bereits als Sonnettiſten erwähnt haben, ſtützte ſich auf dieſe gefeierte Autorität, und von den eitlen Erfindungen und groben Thorheiten der Bühne geekelt ſchrieb er

1594 ſeine Cleopatra und ſpäter ſeinen Philotas ganz im nachgeahmten Stil der griechiſchen Tragödie, und in ſtrenger Beobachtung der Einheiten; Brandon folgte ihm in einer Octavia 1598 nach; die Lady Pembroke war ihm ſchon 1590 mit einer Ueberſetzung des Antonius von Garnier vorausgegangen; und eben dieſes Franzoſen Cornelia erſchien, von Kyd überſetzt, 1594 im Druck. Aber alle dieſe Werke einer höfiſchen oder ariſtokratiſch vornehmen Kunſt fielen wie verlorene Tropfen in den Strom der volksthümlichen Bühnenſpiele und gingen noch entſchiedener darin unter, als bei uns die ähnlichen Verſuche von Stolberg und Schlegel. Wer, der dieſes Garnier's ſchwülſtig declamatoriſche Stücke geſehen und mit dem friſchen Leben eines engliſchen Originalſtückes ſelbſt der roheſten Art verglichen hat, wer, der überhaupt die Entwickelung der franzöſiſchen Bühne gegen die der engliſchen erwägen wollte, hätte es doch auch wünſchen mögen, daß dieſen Dichtungen ein größerer Einfluß geworden wäre? die von der dramatiſchen Bewältigung der tauſendjährigen Vergangenheit des Mittelalters und ſeiner poetiſchen Ueberlieferungen, und von der poetiſchen Abſpiegelung einer großen Gegenwart voll gewaltiger Eigenſchaften abgelenkt hätten zu formell vielleicht untadligen Kunſtwerken, die aber eine todte Stilübung geblieben wären?

So wie die Wiedergeburt der Kunſt in Italien ſich nicht begnügte, alte Formen nachzubilden, ſondern die Petrarca und Arioſt anregte, auch den Geiſt und die Materie der mittelalterlichen Ueberlieferung in höhere Kunſtgeſtalt zu bilden, ſo geſchah es im dramatiſchen Gebiete in England. Die Epen eben der italieniſchen Dichter, die Romane der Ritterwelt, die neu verbreiteten griechiſchen Romane, die nationalen Balladen, die zahlloſen Novellen voll reizender Mährchen und Sagen aus den mittleren Zeiten bildeten einen zu maſſenhaften Stoff, als daß er durch die Herſtellung des antiken Dramas wäre zu beſeitigen geweſen. Die Fülle dieſes Stoffes, die Freude an ſeinem Inhalt, der romantiſche Geiſt, der tauſend Schönheiten und noch mehr ſchöne Anlagen in ihn gezaubert hatte, überwand die alten

Vorbilder auch formell und geſtattete den antiken Stoffen nur einen geringen Raum. In der erwähnten Reihe von Dramen, die zwiſchen 1558 — 1580 vor Eliſabeth aufgeführt wurden, finden ſich neben den 18 Stücken altgeſchichtlicher oder mythologiſcher Materie eine ähnliche Anzahl, deren Gegenſtände aus der ritterlichen Romanwelt und Novelliſtik hergenommen ſind. Die romantiſchen Dramen dieſer Art waren die natürlichſten und ſtrengſt entgegengeſetzten Gegner der antiken. Einige darunter ſprechen die Anlehnung an das Epiſche und den Uebergang aus dieſer Form in die dramatiſche auf's naivſte aus. Wie im Perikles der John Gower, aus deſſen epiſcher Erzählung der Stoff entlehnt iſt, den Deuter und Anordner des Stückes macht, ſo tritt auch in Middleton's Mayor von Quinborough als Chor und Einführer des Stückes Raynulph Hidgen auf, deſſen Chronik der Inhalt (von Hengiſt und Horſa) entnommen iſt; und ein ſolcher Darſteller kommt auch in anderen Stücken dieſer Gattung vor, wo oft die Handlung durch eingeſchobene Pantomimen weiter geführt wird, die dann der Erklärung dieſes »presenter« bedürfen. Die Stücke dieſer Art fröhnten dem Hange des niederen Volkes, das nach reichlichem Stoffe verlangte und für ſeinen Schilling etwas ſehen wollte; ſie ſprangen am kühnſten mit der Zeit und dem Orte um, ſie machten das Abenteuerliche zur Regel, das den realiſtiſchen Freunden des Antiken wie Ben Jonſon ein Greuel war, und jenen idealiſtiſchen nicht minder, welche die Geſtalt des alten Dramas in ihrer ganzen Reinheit herſtellen wollten. Um die Scheide des 16. und 17. Jahrhunderts, als jene Daniel und Brandon ſchon ihre klaſſiſchen Muſterſtücke aufgeſtellt hatten, herrſchte dieſe Gattung noch vor: Shakeſpeare's Perikles liegt dem deutſchen Leſer am nächſten, ſie ſich zu verſinnlichen. So wie dieſes Stück raſch von Handlung zu Handlung, von Ort zu Ort überſpringend, der Wahrſcheinlichkeit nicht achtet oder ausdrücklich ſpottet, ſo iſt in Thomas Heywood's „ſchönem Mädchen des Weſtens" ein Abenteuerroman zu zwei Dramen gemacht, und von ähnlicher Anlage ſind deſſen „vier Lehrlinge von London", Peele's Altweiber-

mährchen, die Geburt des Merlin von Rowley, das thraziſche Wunder angeblich von Webſter und Rowley, und Aehnliches. Der reiche Wechſel der Thatſachen und Scenen, die naive Behandlung und Anlage, der abenteuerliche Inhalt und mährchenhafte Hauch auf dieſen Stücken machte ſie dem Volke lieb, und Thomas Heywood, als er ſeine Lehrlinge 1615 drucken ließ, ſagt ausdrücklich, zur Zeit ihrer Entſtehung ſei dieſe Art üblich geweſen, die der gebildetere Geſchmack der ſpäteren Jahre verlaſſen habe. Damit ſtimmt vollkommen überein, was Goſſon in ſeiner Schrift: plays confuted in five acts (gedruckt um 1580) von der Quelle und der Beſchaffenheit ſolcher Spiele von irrenden Rittergeſchichten anführt. Er habe geſehen, ſagt er da, daß man den „Palaſt des Vergnügens, den göldenen Eſel, die äthiopiſche Geſchichte, Amadis von Gallien und die Tafelrunde" geplündert habe, um die Londoner Theater zu verſehen. Von den Stücken, die auf dieſe Romane gegründet wurden, ſagt er: ſie enthielten zuweilen nichts, als die Abenteuer eines verliebten Ritters, den ſeine Liebe von Land zu Land treibe, der auf manches furchtbare Ungeheuer aus braunem Papier ſtoße, und bei ſeiner Rückkehr ſo verwandelt ſei, daß er durch nichts erkannt werden könne, als durch irgend einen Denkſpruch in ſeiner Schreibtafel, oder einen zerbrochenen Ring u. dgl. Sehr ähnlich ſchildert Sidney (Apologie der Dichtkunſt) die kecke Behandlung der Zeit in dieſen romantiſchen Stücken: es ſei darin ganz gewöhnlich, daß zwei Fürſtenkinder in Liebe fallen, daß die Prinzeſſin ein ſchönes Kind bekommt, das verloren wird, aufwächst, ſeinerſeits in Liebe fällt und wieder ein Kind zeugt, Alles in zwei Stunden Zeit. Dieſe Abgeſchmacktheiten, fügt er bei, hätten in Italien ſelbſt die gewöhnlichſten Spieler abgelegt.

Aber darum freilich haben auch die Italiener kein Schauſpiel von Bedeutung, und noch viel weniger einen Shakeſpeare erhalten. Denn auf dem engen Boden des Intereſſes, das wenige gebildete und vornehme Leute in Italien und Frankreich an den alterthümelnden Stücken nahmen, konnte keine dramatiſche Kunſt Wurzel faſſen,

wie in England, wo ſie von der breiten Unterlage der Theilnahme aller Stände und Klaſſen des Volkes getragen war, weil ſie ſich auf dem Grunde der Volksbildung hielt, weil ſie alle Elemente und Stoffe benutzte, die dem Volke zugänglich waren, und weil ſie nach jenem Shakeſpeare'ſchen Ausdrucke das Theater zu einem Spiegel ſchuf, nicht um das Leben einer untergegangenen Welt, ſondern das Leben der Gegenwart ſelbſt darin abzubilden. Unſerem Shakeſpeare waren die Beſtrebungen, die man für die Wiederbelebung der alten Kunſt, für die Anerkennung der alten Kunſtregeln gegen die wüſten Ausſchweifungen der romantiſchen Dramen einſetzte, unmöglich unbekannt. Er konnte ſich ja nicht blind machen gegen die Maſſe von Dramen um ihn her, in welche die Form des römiſchen Luſtſpiels, das abenteuerlich ausſchweifende Element der altſiciliſchen Komödie, wie das häuslich bürgerliche der attiſchen eingedrungen war! Er hatte ja doch die einzelnen Stücke der Lilly und Marſton gekannt, die von Terenz gradaus angeregt waren; er lebte ja doch zuſammen mit den Ben Jonſon und Beaumont, den Chapman und Heywood, die gelegentlich der Fährte des Plautus folgten! und in ſeinen eigenen Stücken, wie oft erinnert nicht bald die äußerliche Expoſition und Scenerie, bald das Spielen und Hetzen der Worte unter ſeinen Witzbolden, bald ein einzelner Zug in der Schilderung ſcharfer Charakterformen (des Geizhalſes, des Prahlhanſen u. ſ.) ganz unmittelbar an Plautus zurück! Er hatte alſo die überſetzten Stücke des Seneca und der römiſchen Komödien ſo gut geleſen wie ein anderer; in dem poetiſchen Meere der alten Mythen und Sagen hat er gebadet wie ein Schwimmer, der in dieſem Elemente am vertrauteſten iſt. In dem Titus Andronicus, wenn er von Shakeſpeare herrührt, werden wir ſehen, wie ganz er in dieſer Welt zu Hauſe iſt. In den Irrungen hat er ein plautiniſches Stück bearbeitet. In der Widerſpenſtigen liegen die Arioſtiſchen suppositi zu Grunde, ein Stück, das im Geiſte der römiſchen Komödie geſchrieben iſt. Die Werke des Seneca hatte Shakeſpeare treulich inne; in ſeinem Cymbeline läßt er in der Weiſe

dieſes Dichters die vorſehende Gottheit erſcheinen und in demſelben alterthümelnden Versmaaße ſprechen, in welchem die Heywood und Studley den römiſchen Tragiker übertragen hatten, eine Stelle, die für uns Deutſche im antiken Trimeter hätte überſetzt werden ſollen. Shakeſpeare kam ja natürlich in die Lage, irgend einmal die Ideale zu nennen, die höchſten Muſter der dramatiſchen Kunſt zu bezeichnen, die ihm vorſtanden: er hat keine zu nennen als Plautus und Seneca! Waren dieß aber vielleicht blos äußerliche Anlehnungen? war dieſe Bewunderung blos eine Nachſprache des vielbeſprochenen Ruhmes dieſer Dichter? war ſein Verſtändniß des Alterthumes nicht durch die Brille des Zeitgeiſtes getrübt? Aber welcher ſeiner Zeitgenoſſen hätte ein Stück alter Welt mit ſo reinem Auge angeſchaut, wie Er die römiſche Natur in den drei Hiſtorien von Coriolan, von Cäſar und Antonius? Man zeichnet mit Recht den trefflichen Chapman aus, der mitten in Shakeſpeare's Laufbahn den Homer überſetzte und durch kühne Sprachbildung und treuen Anſchluß an das Original ein Wunder der Zeit heißen konnte, an dem der weiſe Pope mehr hätte lernen als tadeln ſollen; aber man leſe Shakeſpeare's Troilus und Creſſida und frage ſich, ob dieſe merkwürdige Nachbildung der homeriſchen Helden von der Kehrſeite einem anderen Manne möglich war, als der den Kern und Geiſt des alten Epikers auf's innerlichſte ergriffen hatte? ob dieſe Parodie nicht noch ein ganz anderes Verſtändniß des Dichters erforderte, als jene Ueberſetzung? ob jene Carikatur nicht weit mehr Künſtlerblick verrathe, als dieſe Copie? Aber eben dieſe ſelbſtändige Stellung, die Shakeſpeare in dieſem Stücke dem Dichtervater gegenüber nahm, deutet uns an, wie wenig dieſer Mann geſchaffen geweſen wäre, ſich irgend einer Autorität, einem Muſter, einer Lehre zu beugen oder irgend einem Geſchmacke ausſchließlich zu huldigen. Seine Kunſt war ein Gefäß, das den Zuſtrom aller Stoffe aus allen Zeiten geſtattete. Den Reichthum des Stoffes zu verſchmähen oder zuſammenzudrängen um einer veralteten Theaterregel willen, konnte ihm nicht einfallen. Er eignete ſich den Perikles an,

er ſchrieb noch ſpät das Wintermährchen, ein Stück, auf das der Spott eines Sidney wie geſchrieben ſcheinen würde, wenn es nicht viel jünger wäre. Aber er hat, indem er dieſe Stücke behandelte, nicht aus Unkenntniß der alten Regel gefehlt, er iſt auch nicht einmal ſtillſchweigend darüber hinweg gegangen. Er wußte wohl, daß man bei der dramatiſchen Behandlung eines hiſtoriſchen Gegenſtandes ſchon durch die ruckweiſe und ſcenenweiſe Darſtellung den großen Stoff verſtümmelt, aber dieß konnte ihn nicht bewegen, um dieſes Misſtandes willen auch das Weſentliche fallen zu laſſen, dem die Kunſt gewachſen war. Er forderte in ſeinem Heinrich V. in fünf hochpoetiſchen Prologen die Zuhörer auf, ſich über dieſe Mishandlung von Zeit und Ort mit ihren einbildſamen Kräften wegzuſetzen; und dieß iſt das genialе Manifeſt gegen jene Regel, wie es einem Dichter wie Shakeſpeare zukam. So hat auch Marſton in einem Vorwort vor ſeinem wonder of women (1606) in gutem Wiſſen und Willen den Verfechtern der antiken Regel einen Hieb gegeben, indem er erklärt, ſich nicht in die enge Grenze des Hiſtorikers zwängen, ſondern ſich ausbreiten zu wollen wie ein Poet. Wenn das Wintermährchen durch die Zuſammenknüpfung der Geſchichte zweier Geſchlechter mährchenhaft wird, wie es der Titel anzeigt, warum ſollte das Mährchenhafte nicht auf die Bühne gebracht werden? In dem Prologe zum zweiten Theile (4. Act) läßt Shakeſpeare die wirkende Zeit in dunkler Allgemeinheit ſagen, was Er ſelber im Namen ſeiner ſchaffenden Kunſt deutlich genug über die Beſonderheit der Theaterregel von der Einheit der Zeit ſagen will, die er wiſſentlich verſchmäht: „Rechnet mir es nicht zum Verbrechen, ſagt ſie, daß ich weggleite über ſechzehn Jahre und die Begebenheiten dieſer weiten Zeitkluft unbehandelt laſſe: denn es iſt in meiner Macht, das Geſetz umzuſtoßen und in Einer ſelbſtgeſchaffenen Stunde eine Sitte aufzuſtellen oder umzuwerfen. Laßt mich gelten als dieſelbe, die ich bin, ehe die älteſte Ordnung war oder was nun üblich iſt. Ich bin Zeuge geweſen der Zeiten, die beide Ordnungen aufbrachte; ſo werde ich Zeuge

ſein den neueſten Dingen, die nun herrſchen, und werde wieder den Glanz dieſer Gegenwart abgeſtanden machen, ſo wie jetzt mein Mährchen dieſer Gegenwart alt und abgeſtanden ſcheint". Deutlicher kann man nicht die Aeußerlichkeit einer nichtsſagenden Regel, die an die Laune des Zeitgeſchmackes gebunden iſt, verwerfen. Es kam darauf an, daß an die Stelle dieſes verworfenen äußeren Geſetzes ein inneres, ewiges geſetzt ward. Wie Shakeſpeare dieß that, werden unſere Erörterungen im Laufe dieſes ganzen Werkes ausführen. Und wir werden an deſſen Schluſſe die Bemerkung vollkommen gerechtfertigt finden, die ſchon Schiller gemacht hat, daß Shakeſpeare's neue Kunſt mit dem wahren alten Geſetz des Ariſtoteles vortrefflich beſteht; und mehr: daß aus ihr ein noch geiſtigeres Geſetz abgezogen werden kann, als das des Ariſtoteles; und ein Geſetz, das zur Bewältigung eines ungleich größeren Stoffes geſchaffen iſt, als der antiken Tragödie eigen war, das alſo mit Nothwendigkeit aus der Natur des neueren Dramas ſelber entſprang.

Den epiſchen Charakter des volksthümlichen Schauſpiels feſtzuhalten, ihm aber ſeine Ungeſtalt zu nehmen und auf die Veredlung der Form die antiken Muſter wirken zu laſſen, dieß blieb die inſtinctive Richtung und Thätigkeit der gebildeteren Dichter, die von 1560 bis zur Zeit Shakeſpeare's dem engliſchen Drama die erſte Kunſtweihe zu geben anfingen. Bei dieſem Werke der Vereinbarung ward ſogleich das Uebergewicht der Natur über die Kunſt erkennbar, die dem nordiſchen Dichtungscharakter durchweg eigenthümlich iſt. Dieſe Neugeburt des engliſchen Kunſtdramas gibt ſich an einer ſehr gleichartigen Gruppe von Tragödien kund, die durch eine geſchloſſenere Handlung und ausgeprägtere Form jenen vagen epiſch-romantiſchen Stücken gegenüberliegen. Die Stücke, die wir meinen, ſind ſämmtlich ſtrenge Trauerſpiele von meiſt ſehr blutigem Charakter, ſie liegen faſt alle um Marlowe's Tamerlan geſchaart, ſind aber in weiterer Entfernung von jener erſten engliſchen Kunſttragödie, dem Ferrer und Porrer des Lord Sackville, eben ſo angeregt, wie

dieſer von Seneca. Was von dieſer Gruppe vor dem Tamerlan liegt und unabhängiger von ſeinem Einfluſſe ſteht, nähert ſich mehr der klaſſiſchen Form; ſo das Trauerſpiel Tancred und Gismunda, das Robert Wilmot mit vier anderen Zöglingen des Tempels verfertigte und 1568 aufführen ließ; ſo das Unglück Arthur's, von Thomas Hughes, das 1587 in Greenwich aufgeführt ward, wobei der berühmte Bacon mit thätig war. Dieſe Stücke ſchieben, wie der Ferrer und Porrer, die Handlung hinter die Scene und ſind weſentlich Dialog und Erzählung, von Seneca's Einfluß greiflicher und eingeſtändlich beherrſcht. Hierin iſt Marlowe's Tamerlan ſelbſtändiger, der 1586 erſchien, gerade als Shakeſpeare nach London kam, der alſo friſch auf die ungeheueren Wirkungen ſtieß, die dieſe Tragödie auf der Bühne machte und auf die Revolutionen, die ſie in der Schauſpieldichtung hervorrief. Das Stück verpflanzte, wenn nicht zum erſtenmal, ſo doch mit dem größten Nachdrucke den ungereimten jambiſchen Vers auf die Volksbühne, der dem Schauſpieler das Pathos ließ, das er aus der Declamation des älteren 14ſylbigen Reimverſes gewöhnt war, aber dabei mehr Natur und Bewegung geſtattete. Der heroiſche Inhalt dieſer großen, zweitheiligen Tragödie ward mit Feierlichkeit verkündigt; dem hohen Stile dieſer Staatshandlung ſollte der hochgehende Kothurn des pomphaften Vortrags gleich kommen; die Maſſe ſollte mit einer Reihe von Schlachtſpectakeln geſättigt werden, die rhetoriſche Erhabenheit ſollte die feineren Gäſte befriedigen. Das Stück fiel auf einen günſtigen Boden. Gerade in demſelben Jahre 1586 erlebte London das große Trauerſpiel der grauſamen Hinrichtung Babington's und ſeiner Mitverſchwornen, im folgenden Jahre fiel das Haupt der Maria Stuart, in das nächſtfolgende traf der Untergang der ſpaniſchen Armada; ſolche Tragödien des wirklichen Lebens ſind überall dem Trauerſpiel der Bühne zur Seite gegangen, wo es eine größere und längere Pflege erhalten hat. In dieſen Jahren entſtanden daher die Tragödien in Marlowe's Stile maſſenweiſe. Die ſpaniſche Tragödie von Kyd (1588) und der

Jeronimo, der von einem anderen Dichter als erſter Theil hinzugedichtet wurde, theilte den Ruhm und die Beliebtheit des Tamerlan, oder überbot ihn ſogar; Peele's Schlacht von Alcazar, Greene's Alphonſus und raſender Roland, Lodge's Marius und Sylla, Naſh's Dido, an der Marlowe ſelbſt mitarbeitete, der Locrine, der oft als ein Werk von Shakeſpeare angeſehen wurde, und Titus Andronicus, der unter Shakeſpeare's Werken ſteht, ſind lauter Stücke, die innerhalb weniger Jahre nach dem Tamerlan erſchienen und ſämmtlich unter einander eine entſchiedene Geiſtesverwandtſchaft verrathen, ſo nach Form wie nach Inhalt. In jeder Hinſicht ſtehen dieſe Stücke auf dem Standpunkte unſeres ſchleſiſchen Dramas von Gryphius und Lohenſtein. Ganz ähnlich ſind ſie in dem übertriebenen Pathos und in jener großwortigen, rhetoriſch-pomphaften Art geſchrieben, die dem nach lauter Wirkung haſchenden Anfänger eigenthümlich iſt. Maaßloſe Leidenſchaften ſind in Bewegung geſetzt und ihr Ausdruck überall in's Uebertriebene geſchraubt. Lärmende Handlungen und blutige Greuel ſollen die harten Nerven der Zuſchauer erſchüttern; gewaltſame Charaktere ſind in Carikaturen verzerrt; im Tamerlan handeln die ringenden Tyrannen und behandeln ſich wie wilde Thiere, und ſelbſt das, was in Marlowe's Abſicht den Hauptheld adeln ſoll (und durch den Contraſt eine Hauptwirkung in dem Drama bildet), daß er wenn geſättigt vom Blute ſanft und friedlich iſt, daß der Welteroberer der Schönheit huldigt und von der Liebe beſiegt iſt, ſelbſt dieß läuft in die thieriſche Natur des Menſchen aus. Der Inhalt aller dieſer Stücke iſt bei näherer Betrachtung gleichartiger, als man glauben ſollte. Er dreht ſich um das, was auch in dem antiken Drama immer der nächſtliegende Gegenſtand, die erſte und einfachſte Idee der Tragödie war, um die Erfahrung, daß vergoſſenes Blut wieder Blut verlangt, um jenes Aeſchyliſche: „für Mord wieder Mord, und auf Thaten das Leid“. Der Gedanke der Rache und Vergeltung iſt daher der durchſchlagende bei faſt allen dieſen Stücken. So iſt es ſchon im Ferrer und Porrer, wo Bruder den Bruder er-

mordet und dafür die Mutter den mörderiſchen Sohn erſticht, und dafür der Adel des Landes das ganze blutige Haus vertilgt. In Hughes' Arthur trifft das Haus dieſes Königs für verſchuldete Blutſchande die Strafe des Schickſals in dem Wechſelmord von Vater und Sohn. Im Tamerlan gerade tritt dieſer Zug weniger vor, nur daß das Stück ſchließt mit dem dunklen Schickſalsſchlage, der den Tamerlan tödtlich trifft, als er Mahomed's Tempel verbrennen will. Die Kataſtrophe in Locrine dreht ſich um die Rache der verſtoßenen Guendeline an Locrine und an der Skythenkönigin Eſtrilde. Die ſpaniſche Tragödie und der Jeronimo ſind ganz eigentliche Racheſtücke: in der erſteren tritt der Geiſt eines ermordeten Andrea mit der Rache als Chor im Anfange des Stückes auf; der Mörder dieſes Andrea iſt ein Balthaſar, der die Rache der hinterbliebenen Geliebten des Andrea auf ſich gezogen hat und durch den Mord ihres zweiten Geliebten Horatio nun auch noch die Rache von deſſen Vater Jeronimo auf ſich zieht; der Geiſt des Horatio ſpornt den Vater zu dem gefährlichen Werke der Rache, das ſicherer hinauszuführen Jeronimo ſich verrückt ſtellt, bis er zuletzt in einem Schauſpiele, das er mit Balthaſer und ſeinem Helfershelfer aufführt, zum Ziele kommt. Man ſieht aus dieſen bloßen Andeutungen, daß dieß Stück auf den Plan des Hamlet hinüber wirkte, und näher auf Titus Andronicus und den verſtellten Wahnſinn des Rächers Titus. Auch dieſes letztere Stück iſt ganz von der Idee der Rache getränkt. Und dieſe Aufgabe insbeſondere, die Verbergung einer Rache oder auch einer Unthat hinter verſtelltem Wahnſinn oder Trübſinn, ſcheint das dramatiſche Geſchlecht der Tage viel beſchäftigt zu haben; ſie ſpielt auch in ein weniger tragiſches Stück von Webſter und Marſton, den Unzufriedenen (1604), in Ford's „gebrochenes Herz", und in Webſter's Vittoria Corombona (1612) hinüber. Was aber jene ſpaniſche Tragödie und der Titus Andronicus von Rachegreueln häufen, iſt noch immer nicht das Aergſte. Chettle's „Hoffmann oder die Rache für einen Vater" (1598) überbietet ſie noch bei weitem, und in

Marlowe's Maltheſer Juden (1589—90) iſt in dem Helden Barabas gleichſam der ganze Stammhaß der Juden in Ein Individuum gepreßt und der Dichter klügelt alle erdenklichen Rachethaten aus, mit denen der ſcheußlich mishandelte Jude ſeine verſteckte Wuth an dem Chriſtengeſchlechte ausläßt.

Wir gebrauchen blos dieſe Eine Gruppe blutiger Tragödien, um gerade das zu bezeichnen, was den ankommenden Shakeſpeare in London empfing. Ein wildes, nebenbuhleriſches Treiben roher Talente, roher Charaktere wogte um ihn her. Die unharmoniſche, die ungeſtalte Natur dieſer Werke ſpiegelte die Natur der Zeit und der Verfaſſer im treuen Lichtbilde nur gerade ab. Es ſind die Producte einer chaotiſchen Geiſteswelt, welche die ganze Umgebung des öffentlichen Lebens in Stadt und Hof noch verworrener machte, wo in einem ungeſchlichteten Kampfe Glanz und Gemeinheit, wahre Kunſtliebe und roher Sinn, wirklicher Drang nach einer höheren geiſtigen Exiſtenz mit der äußerſten Zügelloſigkeit der Sitte ſich ſtritten. Die Ueberſteigerung der Leidenſchaft in den Charakteren jener Stücke iſt nur eine Copie von dem, was das Leben dieſer Dichter zum Theile ſelber ausweist; die Ueberſpannung in der Denkart und Handlungsweiſe ihrer Helden iſt nur ein Abbild der Ueberſpannung der Einbildungskraft und des Talentes der Poeten ſelbſt; jenes Krankhafte und Krämpfhafte, das gezwungene Gewaltige und Rieſige in den Handlungen, Reden und Menſchen, die ſie vorführen, iſt nur das Abbild von dem Sturm und Drang in dem Leben dieſer titaniſchen Naturen, die an dem Convenienzleben und ſeinen Schranken rüttelten, zum Theil mit derſelben Unnatur, zum Theil mit derſelben Rohheit, wie die Jugendgenoſſen und Dichterfreunde um die jungen Goethe und Schiller her. Es iſt ein eigenes Spiel des Zufalls, daß ſich Marlowe in ſeinen Dramen auch an dem Stoffe des Fauſt verſuchte, auf den mehrere von Goethe's Freunden fielen, in den Goethe ſelbſt den ganzen Inhalt der kraftgenialen Periode ſeiner Jugend hineinpreßte. Wenn Shakeſpeare den Titus Andronicus wirklich geſchrie-

ben hat, ſo gab er ſich in ſeinen Anfängen ganz dieſer herrſchenden Schule hin: ſein Perikles kann die Gattung der epiſch-romantiſchen Schauſpiele, ſein Heinrich VI. die der Hiſtorien, ſein Titus die Gattung der eben bezeichneten Trauerſpiele auf's vollkommenſte vertreten. Welchen großen oder kleinen Theil er aber an dieſen Stücken auch gefaßt habe, er ſchließt damit dieſe Periode ab und beginnt eine neue, die den Namen von ihm allein tragen muß, da kein anderes Werk auch der ſpäteren Zeit hineingehört als nur die ſeinen. Solch eine Kluft trennt dieſen Dichter von ſeinen Nachfolgern und Vorgängern, in äſthetiſcher wie in ethiſcher Beziehung. Von dem wüſten Gemüthe und den verwilderten Herzen jener Marlowe'ſchen Freunde und Schüler trug er nichts in ſeinem Inneren, auch wenn ihn in dem erſten Jugendübermuthe das Treiben und Leben ſeiner Umgebung angeſteckt hatte. Hat er ſeinen Adonis und ſeine Lucretia noch in Stratford geſchrieben, wie mild und weich, wie ganz entfernt von dem blutfrohen Sinne jener Tragödien hat er die Trauerfälle in dieſen Gedichten behandelt! In ſeinem erſten ſelbſtändigen Trauerſpiele, in Richard III., iſt zwar auch jener Gedanke der rächenden Schickſalsvergeltung vorherrſchend, aber in welch anderer, großartigen Auffaſſung und Ausführung! In Romeo und Julie, wie iſt die tragiſche Idee ſogleich in ihrer größten Tiefe eingegangen, daß es unbegreiflich ſcheinen müßte, wenn hier nicht eine vortreffliche Vorarbeit den Weg gewieſen hätte. Im Hamlet vollends iſt jener Gedanke der Rache, der dieſe Dichter um Shakeſpeare ſo viel beſchäftigt, zur eigentlichen tragiſchen Aufgabe gemacht, aber in welch ein mildes Licht humaner Sittlichkeit rückt die Löſung dieſer Aufgabe den Dichter gegen jene rohen und verwahrloſten Seelen! Wer das Verhältniß kennt, in dem Goethe's Taſſo zu ähnlichen Empfindungen ſeiner zügelloſeren Jugendfreunde ſteht, der wird das gleiche Verhältniß des Hamlet zur ſpaniſchen Tragödie und dem Aehnlichen wiedererkennen, er wird fühlen, daß ein verſöhnterer Geiſt in Shakeſpeare ſelbſt dann ſchon wohnte, wenn er in harmonieloſer Stimmung jenen Titus

geſchrieben haben ſollte; er wird inne werden, daß ſich dieſer Dichter wie Goethe frühe und entſchieden von der Kunſtrichtung und den Sitten ſeiner erſten Dichtergenoſſen trennte. Frühe begann er daher in ſeinen Werken dieſe Dichtungsweiſe zu verſpotten, ſich über die ſpaniſche Tragödie in parodirenden Citaten luſtig zu machen, den Bombaſt des Tamerlan und der Schlacht von Alcazar dem Schwadronirer Piſtol in den Mund zu legen, wo dieſe Manier ſich ſelber lächerlich macht. Aber mehr als aus dieſen Parodien einzelner Stellen geht die frühe Abkehrung Shakeſpeare's von jenen Werken untergeordneter Talente und Gemüther aus der Natur ſeiner anerkannt erſten ſelbſtändigen Schauſpiele hervor. Dieß waren Luſtſpiele, und nicht bluterfüllte Tragödien; es waren Luſtſpiele einer feineren Gattung, zu denen England vorher noch kaum eine Wegſpur gefunden hatte. Es gibt unter den vielen Stücken um Shakeſpeare's Anfänge her kein Werk, das eine ähnliche Feinheit auswieſe wie die früheſten dieſer ſelbſtändigen Shakeſpeare'ſchen Erſtlinge, verlorene Liebesmühe oder die Veroneſer.

Nicht ganz ſo groß wie im Trauerſpiele und Luſtſpiele iſt die Kluft, die Shakeſpeare von ſeinen Vorgängern trennt, in der Hiſtorie; hier ebnete ſich der Uebergang leichter, weil die gleiche und verhältnißmäßig reiche Quelle der Holinſhed'ſchen und anderer Chroniken den Dichtern gleichmäßig zu Gebote ſtand, weil der vorbereitete, der Geſchichte entlehnte und in vaterländiſcher Ehrfurcht zu achtende Stoff nicht die Ausſchweifungen zuließ, denen ſich die Dramatiker in ihren freieren Stoffen überließen, und weil die nüchterne Wirklichkeit ſie hier in ein Element zwang, das ihrer maaßloſen Natur heilſam entgegenwirkte. Die Gruppe von hiſtoriſchen Dramen aus der engliſchen Geſchichte, die kurz vor und neben Shakeſpeare's Hiſtorien entſtanden, beſteht daher aus zwar weniger reizvollen und zur Phantaſie ſprechenden Werken, aber doch aus dem achtbarſten, was die engliſche Bühne damals hervorbrachte und was auch unſtreitig die wohlthätigſte Wirkung auf den öffentlichen Geiſt üben

mußte. Wie ſehr viel dieſe Stücke Shakeſpeare näher ſtehen, als alles übrige um ihn her, geht ſchon aus dem Verhältniſſe hervor, in das dieſelben vielfach zu Shakeſpeare's eigener Dichtung getreten ſind oder dazu geſetzt werden ſollten. Sein Heinrich VI. iſt nur eine Aneignung der Werke fremder Dichter; zu dem erſten Theile hat Shakeſpeare nur weniges hinzugebracht, die beiden letzten Theile ſind blos Umarbeitungen zweier erhaltener Stücke, die zwar von vielen (beſonders deutſchen) Kritikern als erſte Skizzen Shakeſpeare's ſelber angeſehen werden, unzweifelhaft aber aus der Feder eines der befähigtſten ſeiner Vorgänger herrühren, Robert Greene's wie Collier geneigt iſt anzunehmen, oder Marlowe's, dem ſie Dyce zuſpricht. Shakeſpeare's Stücke über Heinrich IV. und V. ſind aus einem älteren, aber ſehr rohen hiſtoriſchen Schauſpiele hervorgegangen, das ſchon vor 1588 geſpielt wurde. Eben ſo gibt es einen lateiniſchen Richard III. (vor 1583), und eine engliſche true tragedy of Richard III. (um 1588,) gleichfalls geringfügige Arbeiten, wovon Shakeſpeare die letztere ohne Zweifel gekannt, aber kaum in Einem Zuge benutzt hat. König Johann dagegen ruht auf einem beſſeren, ſchon um 1591 gedruckten Stücke, das manches Brauchbare zur Beibehaltung darbot und daher oft für eine ältere Arbeit Shakeſpeare's gehalten worden iſt. So haben Tieck und Schlegel einige hiſtoriſche Stücke aus der bürgerlichen Sphäre, Cromwell und John Oldcaſtle, Tieck auch den Londoner verlorenen Sohn und einen Eduard III. (um 1595) irrig für Shakeſpeare's Werke erklärt. Das letztere Stück benutzt einzelne Züge aus Shakeſpeare'ſchen Dramen und iſt mit manchem Zierat gewählter Darſtellung und ſeltner Bilder ausgeſchmückt; doch hat es nichts von Shakeſpeare's tieferer Art zu erfinden und Charaktere zu entwerfen; wer deſſen Behandlung des Volkslieblings Percy und jene wenigen Verſe im Gedächtniß hat, in denen er Eduard III. ſeinem löwenherzigen Sohn vom Hügel aus in ſeiner Schlachtarbeit lächelnd zuſehen läßt, der wird nicht glauben, daß derſelbe Dichter je einen ſolchen blaßfarbigen ſchwarzen Prinzen geſchildert hätte wie den in

Eduard III. Uebrigens kommt das Stück immerhin aus einer feineren Hand. Auch verſuchten ſich die erſten Talente wetteifernd in dieſer Gattung, die in dem letzten Jahrzehent des 16. Jahrhunderts als die vorherrſchende erſcheint. Von Georg Peele, den Naſh den „erſten Wortkünſtler" nennt, haben wir wohl noch aus der Zeit vor 1590 einen Eduard I., der verſprechend beginnt, aber formlos und in wunderlichen Auswüchſen endigt. Von Marlowe iſt ein Eduard II. (1593), der, freier von Schwulſt und geordneter in Stoff und Sprache als deſſen übrige Werke, für Shakeſpeare ein unmittelbares Vorbild abgeben konnte; was freilich die eigentliche Compoſition angeht, ſo ſind hier zwar in der Geſchichte des ſchwachen von Günſtlingen und Rebellen umlagerten Eduard II. die Charaktere und Situationen von Richard II. und Heinrich IV. beiſammen, aber es iſt nichts daraus gemacht als eine ſceniſirte Chronik, die nicht einmal die ſcharf gezeichneten Charaktere und die leidenſchaftliche Bewegung in Heinrich VI. hat. Ja ſelbſt von der natürlichen Friſche der volksthümlichen Scenen unter den waliſiſchen Rebellen in Peele's Eduard I. iſt nichts in dieſem Stücke. Und dergleichen Scenen ſind weitaus das erquicklichſte in der Hiſtorie, weil ſie den freieſten Spielraum und gewöhnlich die anziehendſten Charaktere darbieten. Sie verhalten ſich zu den ernſten Theilen der Hiſtorie wie die Ballade zur Chronik. Auch ſind die Helden dieſer epiſodiſchen, weniger vom hiſtoriſchen Stoff gebundenen Theile, die Robin Hood und Aehnliche nicht ſelten in der Ballade gefeiert worden; und Figuren wie die Zauberkünſtler Fauſt, Peter Fabel, Bruder Rauſch und Bacon, der Köhler Grim und Aehnliche ſind Volkslieblinge in der lebendigen Ueberlieferung geweſen, lange ehe ſie auf das Theater kamen. Den Robin Hood brachte Anton Munday in zwei Stücken (vom Grafen Huntingdon) in den 90r Jahren auf die Bühne, ebenſo die Zauberkämpfe von John a Kent und John a Cumber, in Nachahmung von Robert Greene's „Bacon und Bongay". Von letzterem iſt vielleicht auch der Flurſchütz von Wakefield (um 1590), worin der Räuberheld Georg

Greene mit einem zweiten herculiſchen Klopffechter dieſes Schlages in Berührung gebracht iſt: in ſolchen Stücken betritt die Ballade mit ihren kecken Zügen gerade nur ſo dialogiſirt die Bühne, wie die Chronik in den einfachen Hiſtorien. Die derbe Volksnatur bricht hier durch alles ſchwülſtige Pathos und alle italieniſchen Concepte hindurch; ſie iſt ſo treulich und unmittelbar abgeſchrieben, wie bei uns in den bäuerlichen Poeſien und Schwänken der Reformationszeit; die Land- und Waldſcenen dieſer Stücke athmen Friſche und natürliches Leben. Feiner und gebildeter als der Flurſchütz iſt der luſtige Teufel von Edmonton (gedruckt erſt 1608), der von Einigen Drayton, von Anderen Shakeſpeare zugeſchrieben worden iſt; auf dieſes Stück, auf die darin enthaltenen Wilddiebſcenen und komiſchen Figuren haben aber Shakeſpeare's Werke vielmehr hinüber gewirkt. So iſt es auch in Thomas Heywood's Eduard IV. (gegen 1600), in deſſen erſtem Theile die alte Ballade vom Gerber von Tamworth eine treffliche Behandlung voll Friſche und natürlichem Humor erhalten hat. In allen dieſen Balladenſtücken iſt ein Anflug von der freien Bewegung und den kräftig umſchriebenen Charakteren der Shakeſpeare'ſchen Dichtung; es iſt nicht der eintönige Vortrag wie in den ſonſtigen Hiſtorien und Tragödien; alle Moraliſtik und Rhetorik iſt abgeſtreift; die Dichter ſind immer ganz bei der jedesmaligen Sache; der Gelehrte und Schreiber iſt überwunden, der Poet iſt aus ſich heraus gegangen, er iſt in den Handelnden und in der Handlung verſchwunden: hier fing Shakeſpeare's Kunſt an, ſich als eine ganz eigenſtändige und neue zu erweiſen. Und wie wir andeuteten nur in dieſen Hiſtorien und Balladenſtücken erſcheint ſeine Dichtung mit der der Zeitgenoſſen in einer engeren Weiſe verwachſen; in allem anderen ſtellt ſie ſich mehr als ein abgelöster Pflänzling dar, auf den eine ganz veredelte Frucht gepfropft iſt.

Sollen wir auch wenige Worte über das Aeußere des Vortrags und die Geſchichte der Diction und Verſification des engliſchen Dramas ſagen, ſo waren die alten Myſterien meiſtens in Reimcouplets

geſchrieben, die aus kurzen Verſen in verſchlungenen Reimen beſtehen; die Moralitäten waren zum größeren Theil in kurzen Verſen mit Reimpaaren verfaßt. In den ausgebildeteren von Skelton ſtellten ſich längere, gereimte Verſe von 10—15 Silben ein; dieſe geſtreckten Verſe herrſchen auch bei Edwards, Udall und Still vor; ſie ſind von den Ueberſetzern des Seneca angewandt worden; man hat ſie Alexandriner genannt, doch ſollten ſie wohl die antiken Trimeter nachbilden. Die gelehrten Verfaſſer des Ferrer und Porrer führten zuerſt die reimloſen fünffüßigen Jamben ein, die nachher das ſtehende Versmaaß des neueren Dramas geworden ſind. Doch drang dieſer Gebrauch damals nicht durch; die kürzeren fünffüßigen Verſe ſchmiegten ſich dem Ohre gefälliger an, aber den Reim wollte man noch nicht entbehren. Bekanntlich iſt auch in Shakeſpeare's Werken ſtellenweiſe der Reim noch oft zu finden und es ſind durchweg ſeine älteren Stücke, wo dieß der Fall iſt. Die Hiſtorie half auch hier mit ihrem nüchternen, nackten Inhalte vorzugsweiſe dazu, das Klangwerk des Reimes von der Bühne zu verbannen. Ehe die Gruppe der Tragöden um Marlowe her ſeit 1586 auftrat, hatte Gascoigne in der Ueberſetzung der suppositi von Arioſt das Beiſpiel der Benutzung der proſaiſchen Rede gegeben, und John Lilly gebrauchte ſie in ſeinen Luſtſpielen und Paſtoralen durchgängig. Er hatte 1579 ein Werk unter dem Titel Euphues, anatomy of wit geſchrieben, worin den Engländern ſcheint es an einem nichtpoetiſchen Gegenſtande die Anwendung des wunderlichen italieniſchen Conceptenſtils auffiel, den ſie ſich in der Poeſie gefallen ließen. Dieſer Stil, eine Häufung von gezwungenen Witzen und Gleichniſſen, ward eine Weile der Modeton der Unterhaltung; man findet ihn in Petitionen an die Königin und an Behörden wie in Poeſien angewandt; alle Damen, ſagt man, ſeien Lilly's Schülerinnen in dieſer Sprechart geworden und bei Hofe ſei Niemand angeſehen worden, der nicht in ſeinem „Euphuismus" zu reden gewußt habe. Drayton charakteriſirt dieſen Stil ſo, als ob ſeine Haupteigenſchaft die Bilder geweſen ſeien, die er von Sternen,

Steinen, Pflanzen, d. h. von einer gefabelten Naturlehre hergenommen habe; eine ſolche Stelle aus dem Euphues hat Shakeſpeare in dem Gleichniß von der Camille perſiflirt, das er Falſtaff in ſeiner königlichen Rede in den Mund legt. Doch iſt der allgemeine Charakter von Lilly's Proſa in ſeinen Dramen nur das Uebermaaß der poetiſchen und witzigen Rede in oft geſuchten Gleichniſſen und ſeltſamen Bildern bei jeder auch noch ſo unpaſſenden Gelegenheit; dabei erhielt ſeine Proſa, wie die aller übrigen Concettiſten, durch die ſtete Gegenſätzlichkeit und epigrammatiſche Wendung der Gedanken etwas ſcharfes, gewürztes, logiſch durchſichtiges, deſſen Werth für die Ausbildung der Sprache Zeitgenoſſen wie Webſter preiſend anerkannten. Von keinem Einzelnen ſeiner Vorgänger hat daher Shakeſpeare, namentlich für das gewandte Spiel der Rede in den heitern Partien ſeiner Luſt- und Schauſpiele ſo viel gelernt und überkommen wie von Lilly. Die witzige Art der Unterhaltung, die komiſchen Beweisführungen, die Jagd nach Gleichniſſen und verblüffenden Antworten ſind hier vorgebildet; zu ſeinen quibs, die Lilly ſelbſt als die „kurzen Ausſprüche eines ſcharfen Witzes, mit einem bitteren Sinne in einem ſüßen Worte" erklärt, konnte Shakeſpeare bei ihm die Schule machen. Aber er that hier, wie er mit Marlowe's Pathos that: er ermäßigte den Gebrauch und benutzte das Vorbild in ſeiner ganzen Aehnlichkeit nur zu charakteriſtiſchen Zwecken oder zur Verſpottung. In Falſtaff's und Heinrich's Verkehre, in dem neckiſchen Gefechte dieſer vergleichſamſten Witzbolde, wo der Ort für dieſe Dinge war, hat Shakeſpeare dieſer Ader ganz Lauf gelaſſen, wie Lilly ununterſchieden bei jeder Gelegenheit that. So wußte Shakeſpeare ein edles Metall überall her für ſeine Dichtung zu gewinnen; die Schlacken ließ er liegen. Aehnlich iſt ſein Verhältniß zu der äußeren Form der Tragödien Marlowe'ſcher Schule. Marlowe hatte die ungereimten Jamben in ſeinem Tamerlan mit großem Pomp und Nachdruck auf die Bühne gebracht, ſo daß im Anfange ein allgemeiner, ſpöttiſcher und neidiſcher Tumult erhoben ward gegen dieſe trommelnden Dekaſylla-

ben und die Wichtigkeit, mit der ihre Einführung behandelt wurde. Dennoch ſiegte dieſes Versmaaß ſogleich und ſo entſchieden, daß es nicht allein für Englands ſondern auch für Deutſchlands Bühne Geſetz blieb. Im Anfange wurde daſſelbe mit aller pedantiſchen Strenge und Härte gebildet, der Vers ſchloß mit dem Sinn, der Satz mit der Zeile von durchgehends jambiſchem Ausgang. So iſt noch Titus Andronicus geſchrieben. Aber Shakeſpeare trat aus dieſem Zwange bald heraus in einer Weiſe, die von Marlowe nur kaum angegeben war; er ſchlingt den Sinn freier durch die Verſe nach dem Maaß der ſprechenden Affecte, und verſchleift, dieſen inneren Antrieben nachgebend, die Eintönigkeit des älteren Blancverſes durch mannichfaltige Unterbrechung ſeines regelrechten Laufes, durch Kürzung in ein — zwei — dreifüßige Verſe, durch häufigere Cäſuren und Pauſen, durch den Schluß dieſer Einſchnitte mit Amphibrachyen, durch Erſatz der jambiſchen Versfüße mit trochäiſchen, durch die wechſelnde Zuſammenziehung oder Ausdehnung mehrſilbiger, einer verſchiedenen Meſſung fähigen Worte, Wort- und Silbenverbindungen. Vorzugsweiſe an Spenſer's melodiſcher Verskunſt geſchult, verſchmolz er ſo deſſen Weiſe mit Marlowe's Kraft, und löste, in ausgeſuchtem Tact des Gehörs und Gefühls, die ſteife Strenge des alten Verſes in eine Freiheit auf, die ſeinen Vorgängern fremd war, und hielt dann in dieſer Freiheit ein Maaß, das ſeinen Nachfolgern zum Theile wieder verloren ging*. Seine poetiſche Sprache bewegt ſich in Bezug auf das Metriſche in derſelben Mitte zwiſchen Zwang und Willkür, wie ſie in Bezug auf Ausdrücke, Metaphern, poetiſche Redeweiſe die Mitte hält zwiſchen der Ueberladung der italieniſchen Conceptenpoeſie und der niederen Sprache des deutſchen Dramas, die ſelbſt bei Goethe und Schiller oft nur verſificirte Proſa iſt.

* Wer ſich über dieſe techniſche Seite der Shakeſpeare'ſchen Dichtung näher belehren will, den verweiſen wir auf die unvollendete Arbeit von Sidney Walker, Shakespeare's versification. Lond. 1854. und die ſcharfe Ausführung Tycho Mommſen's in ſeiner Ausgabe von Romeo und Julia Oldenb 1859 S. 109 ff.

Es iſt eigen, daß die bedeutendſten der jungen Dichter um Shakeſpeare her in frühem Alter, und bald nachdem Shakeſpeare ſeine dramatiſche Thätigkeit begonnen, hinwegſtarben (Peele vor 1599, Marlowe 1593, Greene 1592), wie um ihm breite und offene Bahn zu laſſen. Hätten ſie aber auch gelebt, ſo würde er darum doch eben ſo einzig daſtehen. Collier meint, Marlowe würde in dieſem Falle ein furchtbarer Nebenbuhler von Shakeſpeare's Genius geworden ſein. Nach unſerer innerſten Ueberzeugung ſo wenig, wie Klinger für unſeren Goethe. Ja ich bin ſelbſt der Anſicht, daß wenn Greene der erſte Bearbeiter der zwei letzten Theile von Heinrich VI. iſt, vollends wenn er den Flurſchütz von Wakefield verfaßt hätte, Marlowe's harter Geiſt und gezwungenes Talent nicht einmal an die beweglichere, ungeſchraubte, vielſeitige Natur dieſes Mannes gereicht hätte. Shakeſpeare hatte nicht den Vortheil wie Goethe, einen Leſſing vor ſich zu haben, der mit kritiſchem Geiſte und durchdachten Muſterbildern der dramatiſchen Dichtung eine Bahn gebrochen hatte. Es müßte denn ſein, daß verlorene Stücke von größerem Werthe, wenn auch nur Eins, ihm ein Licht gezündet hätten; wie denn eine Andeutung vorhanden iſt, daß für Romeo und Julie eine ſolche vortreffliche dramatiſche Vorarbeit exiſtirt hat. Alles übrige, was wir von dramatiſcher Kunſt vor Shakeſpeare in England vorfinden, iſt nur wie ein ſtummer Wegweiſer zu einem unbekannten Zielpunkt, durch einen Pfad voll üppigem Geſtrüppe und romantiſcher Wildheit, der eine Naturſchönheit ahnen aber nicht genießen läßt. Der die Bahn offen legte und zu einem Endziele voller Befriedigung führte, war allein Shakeſpeare. Jedes einzelne Talent um ihn her hat er weit und ganz außer aller Vergleichung überboten; die einzelnen Eigenſchaften, die dieſer oder jener einſeitig hegte, band er in Maaß und Einklang zuſammen; er ſchlug erſt in die chaotiſche Maſſe der dramatiſchen Erzeugungen den elektriſchen Funken, der die Elemente zu binden fähig war. Lernen konnte er von allen Dichtergenoſſen um ihn her nur das, wie man nicht dichten ſolle. Und dieß muß er nach ſeinen

erſten Verſuchen, in denen er ſich an Vorbildern jenes Schlages aufrankte, ſchnell gefühlt und begriffen haben, da er in ſeinen erſten ſelbſtändigen Werken frühe eine ganz unbetretene Richtung einſchlug und ſogleich eine bis dahin unerreichte Höhe gewann; das beſte Stück ſeiner dichteriſchen Nebenbuhler iſt mit dem geringſten ſeiner erſten Verſuche nicht zu vergleichen. Ein Mann wie Chapman, der unter den dichtenden Zeitgenoſſen Shakeſpeare's in einzelnen Fällen unſtreitig am nächſten an Shakeſpeare heranrückt, hat irgendwo geäußert, „das Glück regiere die Bühne, und Niemand kenne die verborgenen Urſachen der ſeltſamen Wirkungen, die von dieſer Hölle aufſteigen oder von dieſem Himmel herabfallen". Nichts iſt vielleicht ſprechender als dieſer Satz, um die geſammte Schauſpieldichtung vor und um und nach Shakeſpeare zu charakteriſiren und von der ſeinigen zu unterſcheiden; die Dichter alle machen den Eindruck, als ob ſie taſtend nach einem unbekannten Ziele ſuchten, wo die Volksgunſt ſicher läge. Aber Shakeſpeare begann damit, die Million zu verachten und, indem er nach dem Beifalle der wenigen Einſichtigen ſtrebte, hob er ſich auf die Höhe, die ihn ein größeres Kunſtgeſetz und einen höheren moraliſchen Zielpunkt zugleich finden ließ. So iſt es eine allgemeine Sitte unter jenen Dichtern geweſen, daß ſie zu zwei, drei, ja fünf Ein Stück zuſammenarbeiteten; ſie iſt das ſprechendſte Zeugniß, daß ihnen aller Begriff und Fähigkeit zu wahren Kunſtwerken abging. Shakeſpeare arbeitete nach Ideen, die einem geprüften Geiſte und einer tiefen Lebenserfahrung entſprangen, und konnte dazu die Hand mechaniſcher Gehülfen nicht gebrauchen. Er erſcheint auch hierin einzig und ganz abgeſondert. Wenn man aber Anſtand und Zweifel erheben wollte über die Anſicht, die Shakeſpeare durch eine ſo große Kluft von ſeinen Vorgängern trennt und ihn ſo mächtig über ſie wie einen Rieſenbaum über das Geſträuch am Boden hinwegragen ſieht, ſo darf man zum Beweiſe, daß hierin nicht zu viel geſchieht, nur auf ſeine Nachfolger ſehen. Daß ſeine Vorläufer hinter ihm zurückblieben, wo Alle den ungebahnten Weg erſt zu ebnen hatten, das wäre in

keiner Weiſe auffallend; aber daß die jüngeren Zeitgenoſſen und Nachfolger, die das großartige Beiſpiel ſeiner Werke vor ſich hatten, zur Zeit des höchſten Flors der Bühne, unterſtützt von jeder Aufmunterung, unter hunderten von Producten auch nicht Eines lieferten, das in einem höheren Sinne die Exiſtenz eines Vorbildes wie Shakeſpeare auch nur ahnen ließe, das beweist wohl am unwiderſprechlichſten, wie ſehr dieſer Mann über die Sehweite ſeiner Umgebung hinausgewachſen war. Menander's Komödie iſt von Ariſtophanes' Genius nicht ſo weit geſchieden, wie das engliſche Drama nach Shakeſpeare von dieſem. Die ethiſche und äſthetiſche Tiefe beider iſt in beiden Fällen abhanden gekommen, faſt ohne eine Spur zu hinterlaſſen. Man durchleſe die Werke der Munday, Marſton und Webſter, der Ford und Field, der Maſſinger und Heywood, der Jonſon und Middleton, der Beaumont und Fletcher (die durch die Ueberſichten in den Studien von M. Rapp, durch die verdienſtlichen Ueberſetzungen von Tieck, Graf Baudiſſin, Kannegießer und Bodenſtedt auch in Deutſchland zum Theile bekannt geworden ſind): eine ungemeine Kraft- und Stofffülle liegt in ihren Stücken vor, die oft mit dreifachen Handlungen geſättigt für ſeelenkundige und bühnenkundige Dramatiker eine unerſchöpfliche Fundgrube darböten; überall aber müßte das Kunſtwerk erſt aus dem Handwerk herausgearbeitet werden. Man blickt in eine große, auf große Nachfrage hin raſch organiſirte Induſtrie voll maſſenhafter, ſorgloſer, haſtiger, nach dem Stück bezahlter, nach den Wünſchen des Haufens zugerichteter Fabrikarbeit, gelegentlich geleitet von einem buchhändleriſchen Arbeitsgeber wie Ant. Munday, der ſelbſt wohl ein Dutzend Stücke in Compagnie mit zwei drei anderen Poeten gefertigt hat. Hier zeugt Alles in den beſchäftigten Geiſtern von Saft und Blut, von Leben und Bewegung, von üppiger Schaffluſt, von fertiger Gewandtheit einen grellen Geſchmack mit grellen Wirkungen zu befriedigen; aber die bildende Hand jenes Meiſters iſt nirgends zu erkennen, der ſeine Werke nach den Forderungen eines höchſten Kunſtideales erſchuf. Misbrauchte Frei-

heit und Kraft, verunſtaltete Form, verzerrte Wahrheit, verzwergte Größe, dieß ſind überall die Grundzüge in den Arbeiten dieſer Dichter. Im ſchroffſten Gegenſatze gegen das franzöſiſche Theater aller Regel ſpottend, aller Kritik entledigt, wirren ſie ohne allen ordnenden Geiſt gemeinhin einen wilden Haufen ſchlecht verbundener Ereigniſſe des gegenſätzlichſten Charakters in einem aufregenden Wirrwarr von Bouffonerie und Greuein zuſammen, und laſſen wohl eine Handlung voll ſcheußlicher Verworfenheit in ein Luſtſpiel, und eine verſöhnlich ſich löſende Verwicklung in ein Trauerſpiel auslaufen; ſie ſuchen die Erhabenheit in der Ueberſpannung, die Kraft im Exceſſe, das Tragiſche im Schauerlichen; ſie ſpannen das Schauderhafteſte bis zum Abgeſchmackten, ſie lockern die Ereigniſſe in Abenteuer, ſie verkehren die Motive zu Launen, ſie ſchrauben die Charaktere in Caricaturen. Bei Ben Jonſon iſt Shakeſpeare's witzig-heitre Lebensanſicht zur bitteren Satire, ſein Idealismus zum Realismus, ſeine blühende Poeſie zur proſaiſchen Nüchternheit, ſeine reizend mannichfaltige phantaſiegeſtaltete Welt zu einer Trödelkammer voll ſeltſamer Requiſiten, ſeine Schilderung der ewigen Natur und Sitte der Menſchen zur Darſtellung der ephemerſten Wunderlichkeiten, ſeine typiſchen Charaktere zu grillenhaften Launern geworden. Auf der anderen Seite ſind zahlloſe Stücke der minder originalen unter den Dichtern jener Tage voll von unmittelbaren Rückerinnerungen an Shakeſpeare in Scherz- und Redeweiſe und äußerer Färbung in Entwürfen, Situationen und Charakterformen; aber wer nur wenige Vergleichungen anſtellen will, wie bei Maſſinger der geſteigerte Jago (im Herzog von Mailand) oder der chriſtliche Shylock (Eine neue Weiſe alte Schulden zu bezahlen) gerathen ſind, oder wie bei Ford ('tis a pity she's a whore) die glühende Wärme der Liebe in Romeo und Julie auf eine blutſchänderiſche Leidenſchaft zwiſchen Bruder und Schweſter übertragen iſt, der wird ſchnell die Weite der äſthetiſchen Kluft ausmeſſen zwiſchen dieſen Schülern und jenem Meiſter. Noch viel weiter klafft der Abſtand zwiſchen ihnen in ethiſcher Beziehung. In einer Menge der neben und nach Shake-

ſpeare entſtandenen Dramen wird man in eine verpeſtete Sphäre der mittleren und unterſten Londoner Stände verſetzt, wo die Sitten heidniſcher waren (ſagt Maſſinger) als unter den Heiden, die Laſter (führt Ben Jonſon aus) verfeinerter als in der Hölle. Die Geſellſchaft, in der man ſich hier bewegt, ſo heißt es in einer ernſten Moralität aus dieſer Zeit (lingua 1607), ſind leidenſchaftliche Verliebte, elende Väter, verſchwenderiſche Söhne, unerſättliche Curtiſanen, ſchamloſe Kupplerinnen, ſtumpfſinnige Narren, freche Paraſiten, verlogene Diener und kühne Sykophanten. Dieſe Figuren und Gegenſtände waren den Dichtern noch nicht ſcheußlich genug: ſie warfen ſich daneben vorzugsweiſe auf die italieniſche Geſellſchaft wie ſie die Geſchichte und Novelliſtik des Jahrhunderts zeichnet, eine Welt voll Fäulniß, die mit gewaltſameren geſteigerten Laſtern in nackterer Schamloſigkeit und Verſtocktheit einen frechen Prunk treibt. Nicht genug mit dieſer charakteriſtiſchen Wahl der abſtoßendſten Materien, ſie konnten ſie auch nicht treu genug in der derbſt realiſtiſchen Naturwahrheit abbilden ohne jede ideale Perſpective. Ja nicht genug mit dieſer photographiſchen Aufnahme, ſie hielten der Zeit lieber gar den Hohlſpiegel vor, um das Misgeſtalte noch verunſtalteter zu zeigen. Schwarzſichtig auf dieſen Schattenſelten in ihren Stücken verweilend, die oft nur das Intereſſe von Criminalgeſchichten erregen, mit Schweigen die Lichtſeiten jenes überſaftigen engliſchen Geſchlechtes, ſeine politiſche und religiöſe Kraft, verdeckend, halten die meiſten dieſer Poeten doch noch an dem ethiſchen Beruf ihrer Kunſtübung feſt, aber ſie fallen dann wie Ben Jonſon in eine herbe und harte Abſchreckungstheorie, die in des Dichters Amte noch mehr als in dem des Strafrichters ihres Zweckes verfehlt. Wo ſie poſitiver (wie Heywood und Maſſinger thun) dem ſittlichen Gedanken dienen, da gerathen ſie in einen andern Abweg: des innern Maaßes verluſtig, das bei Shakeſpeare die menſchlichen Thaten nach den reinen ewigen Sittengeſetzen mißt, weiſen dieſe Romantiker der engliſchen Literatur in idealiſtiſcher Ueberſpannung auf conventionell ſublimirte

Tugenden hin und ſtellen die Beiſpiele übertriebener Begriffe von Ehre und Treue im Stile des ſpaniſchen Dramas auf. Noch das häufigere aber iſt, daß die Poeten, mitten in dem Bewußtſein ihres Berufes, aus der Verwilderung von Geſchmack und Kunſt die Sitten veredelnd emporzuheben, die Hand, von der Schwerkraft der verderbten Lebenszuſtände niedergezogen, in krampfhafter Anſtrengung ſinken laſſen, ja daß ſie ſich leichtſinnig dem Zuge der Verderbniß überlaſſen und die Gebrechen der Zeit, nach abgeſtumpfter Reizbarkeit des Sittengefühls, mit verführeriſchem Griffel zeichnen. Dieſer innere Zerfall erklärt es zur Genüge, warum die dramatiſche Dichtung Englands, raſch wie ſie aufgeſchoſſen und üppig wie ſie aufgewuchert war, ebenſo raſch wieder abwelkte; warum ihr ſtetiger Gegner, der puritaniſche Religionseifer, ſie ſo bald überwand um ſie abzulöſen in dem Geſchäfte, zu dem ſie ſich nicht ſtark genug erwies, die Geſellſchaft durch eine ſittliche Revolution zu reinigen. Uns wäre denkbar, daß für Shakeſpeare's frühzeitige Entfernung von der Bühne, aus London, aus ſeinem Dichterberufe dieſe Ausartung der Bühne allein der genügende Grund geweſen wäre; er konnte ſein eigenes Werk nicht mehr erkennen in dem wüſten Treiben derer, die ſich ſeine ergebenſten Schüler glaubten. Denn die geiſtige Weite ſeines geſchichtlichen Ueberblickes der Welt, der tiefſinnige Zug ſeiner dichteriſchen Schöpfung, ſeine moraliſche Feinfühligkeit waren mit einander jenem Geſchlechte ein verſchloſſener Buchſtabe. Dieß Alles macht indeſſen aus Shakeſpeare's Erſcheinung keineswegs ein Wunder. Die leidenſchaftliche Theilnahme des Volkes an der Kunſt der Bühne, der lebensfrohe Verkehr am Hofe, das Treiben einer großen Stadt, die Blüte eines jugendlichen Staates, die Fülle ausgezeichneter Männer, berühmter Leute zu See und Land, im Kabinette und im Felde, die ſich in London zuſammendrängten, die kirchliche, die politiſche Erhebung rund umher, die wiſſenſchaftlichen Entdeckungen, die künſtleriſchen Fortſchritte auf anderem Boden, All das wirkte zuſammen, um den Künſtler zu fördern, dem das Auge auf dieſer ganzen Be-

wegung gefeſſelt ruhte. So iſt auch Shakeſpeare's großer Zeitgenoſſe Franz Bacon in der Geſchichte der europäiſchen Cultur keine Ausnahme, obwohl er damals in England eben ſo allein ſtand wie Shakeſpeare. Dieſem für ſeine dramatiſche Kunſt lag Alles vor, was nur theatraliſches Werkzeug, Mittel und Vorbereitung heißen konnte. Kein großer Dramatiker irgend einer andern Nation hat für ſeine Kunſt einen Unterbau von ſo beneidenswerther Weite und Stärke, eine ſolche Vollſtändigkeit von wohl zugerichtetem Baumateriale vorgefunden, wie ſie Shakeſpeare die ältere Ueberlieferung und die gegenwärtige Uebung bot: aus den Myſterien die Bedingung der epiſchen Fülle des Stoffs, aus den Moralitäten den idealen ethiſchen Gedanken, aus den komiſchen Zwiſchenſpielen den Grundzug der realiſtiſchen Naturtreue, aus dem Mittelalter die romantiſchen Stoffe der epiſch-poetiſchen und hiſtoriſchen Literatur, in der Gegenwart die großen Leidenſchaften eines politiſch hochangeregten Volkes und einer durch die religiöſen, wiſſenſchaftlichen und induſtriellen Bewegungen der Zeit tief aufgewühlten privaten Geſellſchaft. Das höhere Kunſtideal, den feineren Formbegriff, den er in dieſer Gattung noch nicht in England vorfand, konnte er, ſo weit er nicht aus eigenem Geiſte ſchöpfte, aus dem Alterthume herüberholen und aus anderen verfeinerten Zweigen der Dichtung, wo die Sidney und Spenſer arbeiteten. Was aber noch außer dieſem Allem am nächſten und unmittelbarſten auf Shakeſpeare's Schauſpieldichtung wirkte und von einem Einfluſſe war, den wir leider nicht genug ermeſſen können, war die Blüte der Schauſpielkunſt. Es iſt gewiß, daß Shakeſpeare von dem Einen Richard Burbadge mehr lernte, als er von zehn Marlowe's hätte lernen können. Und wer für unſeren Dichter nach einer unmittelbaren Stütze ſucht, an der ſich ſeine junge noch ſchwankende Kunſt emporrichtete, der braucht nach keiner anderen zu ſuchen.

Wir müſſen daher zunächſt noch eine kurze Betrachtung dem Schauſpielweſen in Shakeſpeare's Zeiten gönnen.

Die Bühne.

Mit dem Wachsthume der dramatiſchen Dichtung hielt die Geſchichte der Bühne in London gleichen Schritt. Begünſtigt von der unterhaltungsbedürftigen Königin Eliſabeth, nach ihrem Tode von dem gelehrten König Jakob in aller Weiſe gefördert, von dem prunkſüchtigen Adel unterſtützt, von dem ſchauluſtigen Volke in ſteigendem Grade begehrt, nahm das Schauſpiel in der Hauptſtadt und im Lande ſeit den 70r Jahren des 16. Jahrhunderts einen außerordentlichen Aufſchwung. Was vorher meiſt nur eine rohe, unſchuldige Ergötzlichkeit von Handwerkern zu ihrem eigenen Vergnügen geweſen war, was die Dienerſchaften des Adels nur vor ihren Herren, was die Mitglieder der Gerichtshöfe in Gray's Inn und im Temple vor der Königin oder vor ihres Gleichen in engem Kreiſe geſpielt hatten, was die Kinder der königlichen Kapelle oder die Chorknaben von St. Pauls vor dem Hofe in der Schauſpielkunſt verſucht hatten, das drängte nun in die Maſſe des Volkes hinunter, in den ganzen Umfang des Landes hinaus. Die heilige und ſittliche Tendenz der Myſterien und Moralitäten wich dem Uebermuthe des Schwankes und der Poſſe; die ſelbſtvergnüglichen dilettantiſchen Dichtungsverſuche ſchlugen in ein ernſtes mit allem Eifer der Neuheit betriebenes Fachbeſtreben um; das Schauſpielen, vorher eine beſcheidene Fähigkeit, die unter dem Scheffel gehalten ward, trat in das öffentliche Leben und ward ein Gewerbe, das ſeinen Mann zu nähren anfing. Eine förmliche Aufregung für die neue Kunſt ergriff, in einem Maaße wie es nur wieder in Spanien zur Zeit Lope de Vega's erlebt war, das Volk bis in die unterſten Stände, und gleich anfangs fehlte es nicht an den Exceſſen des Uebermuthes auf der jungen Bühne, die ſich in der Gunſt des Hofes und des ganzen Volkes doppelt ſicher wußte. Der Lord Mayor und Aldermanhof von London ſuchten mit einer merkwürdigen Beharrlichkeit dem Unweſen nicht allein, ſondern ſelbſt dem Weſen, dem Beſtande dieſer Kunſt ein Ende zu machen; der

königliche Geheimerath dagegen war die Zuflucht der Spieler, vor allen der regelmäßigen Gesellschaften, die unter dem Schutze der Krone oder unter dem Namen eines großen Herrn des Adels in der Stadt und auf dem Lande ihre Darstellungen gaben. Oft gaben sich diese adligen Truppen mit Recht oder Unrecht für königliche Spieler aus, und unter dem Vorwande, daß sie sich üben müßten für ihr Spiel vor der Königin, schlugen sie ihre Bühnen in Wirthshäusern auf (denn es gab in der Zeit, von der wir reden, noch keine förmlichen Theatergebäude), wohin nun selbst die unterste Hefe der Bevölkerung strömte. Neben ihnen gab es Vagabunden und Abenteurer, die ohne amtliche Ermächtigung spielten und daher der Gegenstand wiederholter Verbote wurden. In dem kirchlichen England kostete es Mühe, den Sonntag, ja die Zeit des Gottesdienstes selbst von diesen entweihenden Darstellungen freizuhalten; die Spielhäuser waren überfüllt, die Kirchen leer; am Hofe behaupteten sich die Spiele am Sonntage lange Zeit und den Katholischen war es eine Schadenfreude, auf diesen Unfug des neu begründeten Protestantismus hinzuweisen, den der Londoner Stadtrath selbst im Gegensatze gegen den Gottesdienst einen Teufelsdienst nannte. Bei den abendlichen Versammlungen der niedrigsten Londoner Gesellschaft in den Wirthshausbühnen gab es Streit und Lärm, Börsenschneiden und allerhand unsittliche Scenen; auf der Bühne Feuersgefahr; während der Zeit einer Seuche Beförderung der Ansteckung. Außer diesen gröberen polizeilichen Uebelständen war der Stadtrath besorgt über die Veröffentlichung unzüchtiger Reden und Handlungen, über das Verderbniß der Jugend, über die Geldverschwendung der Armen, die ihre Pfennige in's Schauspiel trugen. Wenn auf die wiederholten Erlasse des Stadtraths gegen die Bühnenexzesse die königlichen Spieler sich bei dem Geheimenrath beklagten und die Einübung ihrer Spiele für den Hof und ihre Nahrungsbedürfnisse vorschützten, so erwiderte der Stadtrath: es sei nicht nöthig, daß sie sich vor der niedrigsten Gesellschaft übten; sie sollten in Privathäusern spielen; und

was ihren Unterhalt angehe, ſo ſei es nie üblich geweſen, daß man aus dieſem Spiele ein Gewerbe machte! Dieſe Angriffe dienten nur dazu, die junge Bühne erſt recht zu feſtigen. Das herausfordernde Wort Gewerbe ward gleichſam aufgenommen; man bildete eine geregelte Kunſt aus, die nun ihre eigenen Tempel ſuchte. Die Obrigkeit nahm die Kunſt, wie Shakeſpeare in den Sonnetten ſagt, in ihren Zaum: aber ihr Wettlauf zum Ziele ging nur um ſo angeſtrengter voran. Im Jahre 1572 erſchien eine Acte „zur Beſtrafung der Vagabunden", der Spieler die nicht unter einem der Reichsbarone ſtanden. Im folgenden Jahre ſchlugen Mayor und Aelterleute von London dem Grafen Suſſex ein Anſuchen zu Gunſten eines Dr. Holmes zur Herrichtung von Spielräumen rückſichtslos ab. Als im Jahre 1574 die Diener des Lordkämmerers, Grafen Leiceſter, an deren Spitze James Burbadge ſtand, ein Patent erlangten, das ſie ermächtigte in Stadt und Reich zu Luſt und Vergnügung der Königin wie „zur Ergötzlichkeit ihrer liebenden Unterthanen" zu ſpielen, erſchwerte die City der Geſellſchaft ihre Ermächtigung durch eine Verpflichtung, ihre halben Einkünfte zum Beſten der Armen zu ſteuern. Bald darauf aber, und vielleicht aus Anlaß dieſes Widerſtandes, erhielt James Burbadge durch den mächtigen Einfluß ſeines Herrn die Erlaubniß zu Errichtung eines Theaters außerhalb der Gerichtsbarkeit der Stadt, aber dicht an der Stadtmauer, in dem aufgelöſten Kloſter der ſchwarzen Brüder (blackfriars) bei der gleichnamigen Brücke; zu gleicher Zeit entſtand das „Theater" und der „Vorhang" in Shoreditch, nicht weit davon. Um 1578 gab es ſchon acht verſchiedene Theater in und bei London City, worüber die Puritaner untröſtlich waren. Um 1600 war die Zahl der Theater-Gebäude, die ausſchließlich zu dieſem Zwecke errichtet waren, auf elf geſtiegen; unter Jakob I. zählte man der entſtandenen oder hergeſtellten Spielhäuſer ſiebenzehn, eine Zahl, die das heutige London, ſo ungeheuer angewachſen, bei weitem nicht beſitzt. So kamen die beſſeren Spieler aus wandernden zu ſtehenden Geſellſchaften, was, wie Hamlet ſagt,

für ihren Ruf und Vortheil beſſer war. Die Kunſt befeſtigte ſich dadurch zu Entwickelung und innerem Werthe. Ihr Anſehn und ihre Bedeutung, die Geltung der Künſtler, ihre Stellung und Einfluß ſtieg ungehindert empor. Wer ſollte gegen den allmächtigen Lordkämmerer, den Hauptförderer alles Theaterweſens, aufkommen? wer gegen das Vergnügen der Königin, die 1583 zum erſtenmale zwölf königliche Schauſpieler in ihren Dienſt nahm, darunter die zwei ſeltenen Männer Robert Wilſon und Richard Tarlton, Komiker von dem gewandteſten ertemporirten Witze, unter denen der letztere für die Zeit ein Wunder an komiſcher Kraft war. Die Aldermen von London mußten es haben, daß ſich dieſer „Fürſt der Luſtigkeit", dem Alles verziehen wurde, der ſich vor der Tafel der Königin in ſeinem Spotte an den Raleigh und Leiceſter vergriff, in einem (erhaltenen) Jig über ihre „langöhrige Familie" luſtig machte, die keine Narren ſehen wolle, außer in ihrem Collegium in Maſſe! Schonten die Schauſpieler doch auf ihren Bühnen nicht die regierenden Fürſten, nicht den Staat, die Politik und Religion. Seit dem Fall der Armada verſpottete man den König von Spanien und die katholiſche Religion, und auf der anderen Seite hatten die Puritaner, die Erbfeinde des Schauſpiels, die Geißel der Satire zu fürchten. Nicht allein das „Theater" in Shoreditch, auch die Chorknaben von St. Pauls erlaubten ſich, die Puritaner in ihren Spielen zu verhöhnen, und um 1589 wurde deßhalb zwei Geſellſchaften das Spiel unterſagt. Später, unter Jakob I. unter dem die Begünſtigung des Schauſpielweſens noch ſtieg, gab man auf dem Blackfriars-Theater anſtößige Stücke, gegen welche bald die großen Räthe, bald die Aldermen, bald die fremden Geſandten Beſchwerde erhoben. Dieſe Sitte, öffentliche Charaktere, Staat, Geſetz, Regierung und lebende Privatleute auf der Bühne anzugreifen, iſt nach Thomas Heywood's Verſicherung gerade durch jene Kinder aufgekommen; die Dichter legten ihnen ihre Ausfälle in den Mund, indem ſie ihre Jugend als einen Schild und Vorrecht für ihre Invectiven gebrauchten. Bald kehrten

die Knaben ihren Uebermuth gegen die Bühne ſelbſt. Um die Zeit wo Hamlet geſchrieben iſt, hatten es dieſe Kinder in der Gunſt des Publicums und der Schreiber „über Hercules und ſeine Laſt", d. h. über das Globetheater, das berühmteſte unter allen, gewonnen, und machten ſich über die erwachſenen Schauſpieler, über die „gewöhnlichen Bühnen" luſtig; auf dieſe unflüggen Neſtlinge und ihren Muthwillen blickt daher Shakeſpeare im Hamlet tadelnd hin, da ſie doch ſelbſt zu „gewöhnlichen Spielern" heranwachſen wollten. Aber eben dieſe kühne Einmiſchung in das Treiben der großen Hauptſtadt gefiel; die übrigen Bühnen ahmten ſie nach und trieben es ſoweit, wie man ſeit Ariſtophanes in einem neueren Staate nicht wieder gegangen iſt.

Alle dieſe Züge zuſammengefaßt machen anſchaulich, daß der kräftige, üppige Trieb nach der neuen Kunſt, von dem Volke ſelbſt in allen Klaſſen genährt und unterhalten, mächtig genug war, dem Widerſtande der gewaltigſten Vorurtheile, der mächtigſten Stände, der Geiſtlichen und der Obrigkeiten, der Kirche und der Polizei ſelbſt in verwegener Ausgelaſſenheit zu trotzen. Alles gedieh in dem ſchönſten Flor; die Unternehmer der Schauſpiele machten ſteigende Gewinne; die hervorragenden Künſtler, ein Edward Alleyn, ein Richard Burbadge, ſelbſt unſer Shakeſpeare ſtarben als große Gutsbeſitzer und reiche Leute. Es war vergebens, daß die Religioſen in den eindringlichſten Schriften gegen die Bühne eiferten, vergebens daß Schauſpieldichter ſelber ihr profanes Werk bereuend von dieſer Schule des Misbrauchs zurückriefen. Von 1577—1579 an, wo Northbrooke's Tractat gegen Würfeln, Tanzen, Spielen, u. ſ. und Goſſon's „Schule des Misbrauchs" den Kampf gegen die Bühne mit allen Autoritäten der Kirchenväter und der heidniſchen Autoren, aus chriſtlichen und catoniſch-ſittlichen Geſichtspunkten begannen, ſchlingt ſich eine ſtete Polemik für und wider, in Poeſie und Proſa, durch die ganze Zeit der höchſten Blüte der Theater hindurch bis zum Jahre 1633, wo Prynne's Hiſtriomaſtix, eine ſiebenjährige Arbeit, erſchien,

zu einer Zeit, wo die Puritaner und ihre bühnenfeindliche Anſicht ſchon mehr Macht und Beſtand erhielten. Vor dieſer Zeit fruchtete alle Bekämpfung nichts. Die dramatiſchen Dichter wucherten wie ihre Arbeiten. Es iſt das Tagebuch eines gewiſſen Philipp Henslowe erhalten, eines Pfandleihers, der den meiſten Geſellſchaften Geld vorſchoß: aus ſeinen Notizen geht hervor, daß zwiſchen 1591—1597 nur von den Truppen, mit denen Er in Geſchäftsverbindung ſtand, 110 verſchiedene Stücke geſpielt wurden. Zwiſchen 1597—1603 hat er 160 Stücke verzeichnet; und nach 1597 waren nicht weniger als dreißig dramatiſche Autoren in ſeinem Solde; darunter Thomas Heywood, der allein 220 Stücke geſchrieben oder doch an ihrer Bearbeitung einen Antheil hatte. Von all dieſem Reichthum iſt vieles verloren worden, da man auf den Druck der Stücke keinen Werth legte. Der Eifer des Sehens blieb um ſo größer, je weniger man las. Aber auch nachdem ſeit dem Drucke der Werke von Ben Jonſon und Shakeſpeare das Leſen aufkam, der Werth der Bühne abnahm, blieb der Drang und Geſchmack für dieſe Kunſt noch lange in Blüte. Man ſah und las nun die Werke; 1633 ſagte Prynne in ſeinem genannten Werke, es ſeien in zwei Jahren über 40,000 Exemplare von dramatiſchen Texten verkauft worden, da ſie beliebter ſeien als Predigten. Die Zeit am Schluſſe des 16. Jahrhunderts, als Shakeſpeare ſeinen Romeo, ſeinen Kaufmann, ſeinen Heinrich IV. aufführte, gab das Signal zu einer eigentlichen Ausdehnung der Bühnendichtung; erſt jetzt kamen zahlreich die profeſſionirten Dichter auf, die das Werk ihres Lebens an dieſe Kunſt ſetzten. Von da an ward man ſich des innern Werthes dieſer Bühne bewußt, deren Ruhm weit über die Grenzen reichte. Mit welchem Selbſtgefühle preist Thomas Heywood in ſeiner Apologie für Schauſpieler (1612), daß die engliſche Sprache, die rauheſte, gebrochenſte, gemiſchteſte der Welt, nun, durch die Schauſpielkunſt ausgebildet, zu einer ſehr vollkommenen Sprache geworden und in den Beſitz der trefflichſten Werke gekommen ſei, ſo daß nun viele Nationen an dieſer vorher verachteten Sprache Gefallen

fänden. Die Fremden aller Weltgegenden trugen den Ruhm der engliſchen Schauſpieler hinaus, und bald weiß man von engliſchen Truppen, die in Amſterdam ſpielten, ja die ganz Deutſchland durchzogen, wo wir in deutſcher Ueberſetzung Stücke der engliſchen Bühne beſitzen, die man jetzt aus den elenden Reimen eines Ayrer wieder in's Engliſche zurück überſetzt.

Die Geſellſchaft zu der Shakeſpeare trat, als er nach London kam, war ſchon damals und blieb nachher immer die ausgezeichnetſte. Es waren die Diener des Lordkämmerers Grafen Leiceſter, die um 1589 die Schauſpieler der Königin hießen; in ihrer Zahl waren die Landsleute Shakeſpeare's, die ihn wahrſcheinlich hinzogen. Wir ſagten vorhin, daß James Burbadge, an der Spitze dieſer Geſellſchaft, das Theater in dem Kloſter der ſchwarzen Brüder gründete, das ſchon immer als Niederlage für die Maſchinerie und Garderobe zu den Aufzügen und Masken am Hofe gedient und daher wohl die Aufmerkſamkeit Burbadge's auf ſich gezogen hatte. Die Lage dieſer Bühne im Mittelpunkte von London, der verlockende Reiz ihrer Leiſtungen wetteiferten, dieſem Theater den erſten Rang zu ſichern und die höchſte Bedeutung wie die größten Erfolge zu geben. Wie raſch das Glück war, das die Geſellſchaft machte, geht daraus hervor, daß ſie um 1594 ein zweites geräumigeres Theater baute, den Globe, nicht weit von dem Südende der Londonbrücke; dieß war ein offener Raum, wo in der guten Jahreszeit geſpielt wurde. Während des Baues des Globe ſpielte zugleich die Geſellſchaft des Lordkämmerers, wie es ſcheint, eine Weile in Verbindung mit der Geſellſchaft des Lord Admirals in Newington, ſo daß ſie überall geſucht und beſchäftigt war. Die Geſellſchaft des Admirals war der mächtigſte Nebenbuhler von Blackfriars. Beide Truppen ſchlüpften bei allen Gelegenheiten, wo die Obrigkeit gegen die Theater wüthete, durch, weil ihre Bühnen nicht als gewöhnliche Spielhäuſer angeſehen wurden, ſondern als die Vorbereitungsanſtalten für die Spiele, die die Königin verlangte. Um 1597 war wieder irgend ein Anſtoß auf den Bühnen

gegeben worden; der Geheimerath ſelbſt befahl dießmal, das „Theater“ und den „Vorhang“ in Shoreditch niederzureißen und ebenſo alle anderen „gewöhnlichen Schauſpielhäuſer“ in Middleſſer und Surrey. Aber alle dieſe Befehle ſcheinen oft, nur um den Schein zu retten, von dem Geheimenrathe erlaſſen zu ſein, um, wie Collier ſagt, dem Eifer gewiſſer Individuen genug zu thun; die Neigung ſie auszuführen ſchien von vornherein zu fehlen. Die Truppe des Admirals, die im Winter im Vorhang, im Sommer in der Roſe ſpielte, hatte um 1597 jenen Anſtoß gegeben, dennoch ward in dem Vorhang, der nach jenem Befehle niedergeriſſen werden ſollte, ſpäter wieder geſpielt, und in der Roſe, die Henslowe 1584 zum Theater eingerichtet hatte, blieb ſie ſo ungeſtört wie die Truppe des Lordkämmerers im Globe. 1598 wurden beide Geſellſchaften neu ermächtigt; und um 1600 verließen Henslowe und Alleyn, die die Truppe des Admirals leiteten, das verfallende Haus der Roſe und bezogen auf der Weſtendſeite die Fortuna in Goldenlane, wahrſcheinlich um dem Globe entfernter zu ſein; und hier machte Edward Alleyn, der Nebenbuhler Richard Burbadge's, bald hernach Grundbeſitz-Käufe, die ihn als einen ungewöhnlich begüterten Mann zeigen.

Die Bühne in Blackfriars, bei der die genialen Freunde Shakeſpeare und Richard Burbadge wirkten, rühmte ſich ſtolz die feinſte und gebildetſte in London zu ſein. Mit dieſem Vorzuge darf man nicht glauben daß irgend ein äußerer Glanz und Luxus verbunden geweſen wäre. Eine glückliche Einfalt und Genügſamkeit herrſchte über allem Aeußeren der Aufführung. Die Gebäude waren ſchlecht, und von Holz erbaut; man nannte „private“ Theater die mit Dach verſehenen; die öffentlichen waren unbedeckt; Gallerie und Logen ſchon abgetheilt wie jetzt; auf dem beſten Logenplatze bezahlte man Einen Schilling. Die eigentliche Spielzeit war früher, ſo lange die Spiele nicht öffentlich waren, im Wintercurs, auf Weihnachten, Neujahr, Drei König und Faſten. Nachdem das Schauſpiel aber ein Gewerbe worden war, ſpielten die öffentlichen Theater das ganze Jahr hin-

durch; unter Eliſabeth täglich. Trompeten und eine ausgehängte Fahne verkündigten die herannahende Zeit des Anfangs, der Nachmittags um drei Uhr Statt hatte. Muſik von einem obern Balcon über der jetzt ſogenannten Bühnenloge herab eröffnete das Stück; die Zuſchauer beluſtigten ſich vor dem Beginne mit Rauchen und Spielen, mit Obſt eſſen und Bier trinken, wie das auch noch in Deutſchland vor nicht langer Zeit hier und da Statt hatte; rohe junge Leute donnerten und lärmten und zankten ſich um angebiſſene Aepfel: ſo heißt es in Heinrich VIII. Die vornehmen Gönner und Kenner drängten ſich mit ihren Sitzen auf die Bühne oder lagerten ſich hinter die Couliſſen. Der Prolog der nach dem dritten Tuſch auftrat war gewöhnlich in ſchwarzen Sammet gekleidet. Zwiſchen den Acten mußte Poſſenreißerei und Geſang, am Ende des Stückes ein Jig des Narren, mit Trommel und Pfeife, unterhalten. Den eigentlichen Schluß machte ein Gebet der knieenden Schauſpieler für den Regenten. Auf Tracht und Bekleidung ward das meiſte verwendet; ſie ſcheinen zum Theil prächtig geweſen zu ſein. Aus den Papieren der Brüder Alleyn weiß man, daß ſie gelegentlich für einen Sammetrock über 20 Pfund bezahlten; und die Anhänger des Alten fanden es himmelſchreiend, daß man „zweihundert Schauſpieler in ſeidenen Gewändern daher prangen ſehe, dieweil achthundert arme Leute hungerten in den Straßen". Dagegen war alle Scenerie äußerſt dürftig. Verſenkungen gab es frühe. Bewegliche Decorationen kamen erſt ſpät auf; bei Trauerſpielen war das Theater mit ſchwarzen Teppichen ausgehängt. Ein aufgeſtelltes Brett trug den Namen des Orts, an den man ſich denken ſollte: ſo war es leicht, Schiffe darzuſtellen, leicht die Scene zu wechſeln, und natürlich, daß man die Einheit des Orts nicht achtete. Eine Erhöhung, ein Vorſprung in der Mitte der Bühne mußte als Fenſter, als Wall, als Thurm, als Balcon, als eine kleinere Bühne auf dem Theater, z. B. für das Zwiſchenſpiel im Hamlet, dienen. Aus dieſem armen Nothbehelf trat man übrigens bei den Darſtellungen am Hofe ſchon frühe heraus. Gemalte Scenen, Häu-

ſer, Städte und Berge, ſelbſt Gewitter mit Donner und Blitz gab es da ſchon um 1568 zu ſehen. Bewegliche Decorationen kamen zuerſt 1605 in Oxford bei einer Darſtellung vor König Jakob vor und breiteten ſich dann in den nächſten Jahren aus, ſo daß es bald förmliche Scenenveränderungen gab. Wenige Jahre ehe Shakeſpeare nach London kam, ſchilderte der edle Sir Philipp Sidney („Apologie der Dichtkunſt" 1583) die rohe und naiv einfache Beſchaffenheit der Volksbühne nach ſeinen vornehmeren und gelehrten Vorſtellungen von dramatiſcher Kunſt in einer ſpottenden, aber ſprechenden Weiſe. „In den meiſten Stücken, ſagt er, hat man Aſien auf der Einen Seite und Afrika auf der andern, und dazu ſo viele andere Nebenreiche, daß der Spieler, wenn er auftritt, immer damit beginnen muß zu ſagen wo er iſt. Es kommen drei Frauen und ſammeln Blumen, dann müſſen wir die Bühne für einen Garten halten; ſogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demſelben Platze, wir ſind alſo zu tadeln wenn wir ihn nicht für einen Felſen nehmen. Es erſcheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Feuer, dann ſind die armen Zuſchauer genöthigt, ihn für eine Höhle zu achten; inzwiſchen fliegen zwei Armeen herein, dargeſtellt durch vier Schwerter und Schilde, und welches Herz wollte dann ſo hart ſein, den Platz nicht für ein Schlachtfeld zu halten?" Ganz in dem ähnlichen Tone ſpottet Shakeſpeare ſelbſt noch in dem Prologe zu Heinrich V. des unwürdigen Gerüſtes, auf das der Dichter den großen Gegenſtand zu bringen wagt, der Hahnengrube, die die weiten Felder von Frankreich darſtellen ſoll, der kleinen Zahl von Statiſten und Mitteln, da man mit vier bis fünf elenden und ſchartigen Klingen, ſchlecht geordnet, in lächerlicher Balgerei den Namen Agincourt entſtellen werde!

Man würde einen Fehlſchluß gegen Natur und Erfahrung machen, wenn man aus dieſer Aermlichkeit des Außenwerkes auch auf eine rohe Schauſpielkunſt ſchließen wollte. Wir haben in Deutſchland an einerlei Ort das Theater aus der Scheune in ein Haus zum Nothbehelf und dann in ein prachtvolles Gebäude emporſteigen ſehen,

während der geiſtige Genuß, Intereſſe und Geſchmack vielleicht gerade im umgekehrten Verhältniſſe immer im Abnehmen war. In dem an die Kunſt gewöhnten und bald durch ſie verwöhnten Geſchlechte muß die Phantaſie bald alle die Reizmittel haben, die in prächtiger Decoration und Staffage gelegen ſind; der einfache noch friſche Sinn einer Geſellſchaft, welcher die kleinſten gebotenen Genüſſe neu und übermächtig ſind, bedarf dieſer künſtlichen Steigerungen und Stacheln nicht. In ihm regt ſich die Einbildungskraft auch auf den kleinſten Anſtoß hin. Darum darf Shakeſpeare in eben jenem Prologe zu Heinrich V. ſo zuverſichtlich darauf rechnen, „auf die einbildſamen Kräfte" ſeiner Zuhörer zu wirken; darf ihnen zumuthen, die Unvollkommenheit der Bühne mit ihren Vorſtellungen zu ergänzen, Einen Mann in tauſend zu zertheilen, und in ihrer Einbildung die Heeresmacht zu ſchaffen, die die Bühne nicht liefern kann. Je weniger für die Sinne Zerſtreuendes geboten war, deſto mehr heftete ſich die ganze Achtſamkeit der Zuſchauer auf die geiſtigen Leiſtungen der Spieler, deſto mehr waren dieſe auf das Weſen ihrer Kunſt gewieſen. Man bedenke wie viele Ablenkung durch falſchen Sinnenkitzel den Spielern und Zuſchauern erſpart, wie ſehr die Sammlung auf das Weſen der Sache erleichtert war nur durch den Einen Umſtand, daß keine Frauen ſpielten. Die Sitte der Zeit hielt ſtreng auf dieſen Punkt; als 1629 franzöſiſche Schauſpieler in London erſchienen, unter denen Frauen mitſpielten, wurden ſie ausgeziſcht. Die Schauſpieldichtung ward durch dieſe Sitte weiterhin verführt, nur um ſo freier und frecher zu werden, für die Schauſpielkunſt bot ſie die greiflichſten Vortheile. Wie viele Ränke hinter den Couliſſen, wie vieles, was den ſittlichen Charakter des Schauſpielers gefährdet, fiel mit dieſer Einen Gewohnheit hinweg, die zugleich in welt tiefgreifenderen Folgen die feinſte Ausbildung der Spielkunſt förderte! Es mußten die Frauen von Knaben geſpielt werden; dieß machte die Knabentheater zu einer Nothwendigkeit; ſie aber wurden eine Schule der Schauſpieler, wie wir ſie in neuerer Zeit gar nicht

beſitzen. Und welcher Schauſpieler! Aus dieſen Schulen gingen die Field und Underwood hervor, die ſchon als Knaben berühmt waren; und wie mußten doch auch die Knaben ſchon gebildet ſein, die eine Cordelia, eine Imogen auch ſelbſt nur für rohere Gemüther erträglich ſpielen ſollten! Und waren das rohe Gemüther die damals ſich für die Bühne intereſſirten? ein Franz Bacon, der ſelber in Gray's Inn einmal in ſeiner Jugend zu einer Darſtellung mitwirkte? und jene Raleigh, jene Pembroke, jene Southampton, die regelmäßig, wenn ſie in der Stadt waren, die Bühnen beſuchten? Wir wollen nicht zu viel Werth darauf legen, daß der Hof die Spieler der Blackfriarsgeſellſchaft vor Allen hervorzog, daß König Jakob wie Eliſabeth Shakeſpeare's Stücke nach dem Zeugniſſe Jonſon's ganz beſonders liebten; immerhin wird der Hof die gebildetſte Stätte geweſen ſein, wo ein Dichter wie Shakeſpeare ſeine Werke auszuſtellen wünſchen mochte! Was ſetzt es doch für geiſtige Empfängniß und Beweglichkeit voraus, wenn die Königin, gewöhnt an die gröbſten und handgreiflichſten Schmeicheleien der Lilly und Peele, doch auch jene feinſte im Sommernachtstraum, voll zauberhafter Poeſie und Anſpielung, zu würdigen verſtand? Aber auch außer dem Hof hatte Shakeſpeare's Bühne die edelſte Geſellſchaft um ſich geſammelt. Auch von den öffentlichen Zuhörern, die in den Logen von Blackfriars ſaßen, durfte der Prolog zu Heinrich VIII. ſagen, ſie ſeien als das erſte und erwünſchteſte Publicum der Stadt bekannt. Der Dichter, der für dieſes Theater wirkte, hatte dieß Publicum gebildet; wie hätte er ſonſt eine ſo lange Zeit ſo beharrlich ſeine tiefſinnigen Werke geſchaffen, um ſie an die Rohheit zu vergeuden? Aber er bildete auch ſeine Schauſpieler. Schauſpielkunſt und Schauſpieldichtung ſind hier in der ſeltenſten Wechſelwirkung geweſen; nie hätte Burbadge an den Stücken Marlowe's und Ben Jonſon's werden können was er an Shakeſpeare's geworden iſt; und weder hätte dieſer den tiefen Zug ſeiner Dramen beibehalten, noch den Gedanken ſeiner Werke oft ſo kunſtvoll verſchleiern, noch ſeine wunderbarſten Charaktere oft wie

abſichtlich zu räthſelhaften Aufgaben bilden können, wenn er nicht die Männer zur Seite gehabt hätte, die ihm in die Tiefe folgten in die er hinabſtieg, die ſeine Schleier zu heben und ſeine Räthſel zu löſen verſtanden.

Sich eine Vorſtellung von dem Spiel der älteren Schauſpieler zu machen, als ſie an überladener Declamation litten, ihre tragiſche Kunſt im beſten Falle an Marlowe's gewaltſamem Bombaſt übten und ihre komiſchen Wirkungen in niedriger Poſſenreißerei ſuchten, darf man ſich nur der Schilderungen in Shakeſpeare's eigenen Stücken erinnern. Noch aus den alten Mirakelſpielen her erwähnt er im Hamlet die Rollen des Sarazenengottes Termagant und des Tyrannen Herodes, in denen ſich die Spieler überboten an tragiſcher Wuth. Und ſeine Anſpielungen auf die Figur des Laſters aus den Moralitäten beſtätigen, daß dieſe Rolle mit der gewöhnlichſten Poſſenreißerei ausgeſtattet und geſpielt ward. Was das tragiſche Spiel angeht, ſo ſchildert er in Troilus und Creſſida maleriſch und ſprechend die mitleidswerthe Uebertreibung des daher ſtolzirenden Helden, „deſſen Witz in ſeinen Kniekehlen“ liegt; der es herrlich findet, das hölzerne Zwiegeſpräch und Echo zu hören zwiſchen ſeinen geſpreizten Schritten und dem Bretterboden; der „wenn er ſpricht in rohe Töne ausbricht, die von der Zunge des brüllenden Typhon ausgeſtoßen noch Bombaſt ſcheinen würden!“ Das ſind dieſelben robuſten haarbuſchigen Burſche, von denen Hamlet ſpricht, die „den Termagant überboten und den Herodes überherodiſirten“, die ſich darin gefielen eine Leidenſchaft in wahre Fetzen zu zerreißen, nur um die Ohren der Gründlinge (im Grund des Theaters, im Parterre, der Geſellſchaft unſrer oberſten Gallerie) durch Brüllen zu erſchüttern; dieſelben, die ſchreitend und ſchreiend, in Ton und Gang weder Chriſten noch Heiden glichen. Das gefiel; „es ward geprieſen und das höchlich“ von dem Publicum, das ſich an Titus Andronicus und an den grauſamen Tragödien der Marlowe, Kyd und Chettle erbaute; aber unſern Dichter und ſeinen feinfühlenden Hamlet verdroß es in der

Seele und Er wollte dieſe unfähigen Lärmmacher gerne gepeitſcht ſehen, die die Natur ſo abſcheulich nachahmten. Was das komiſche Spiel angeht, ſo iſt die Eine Figur des Tarlton, und was wir von ſeiner Perſönlichkeit und ſeinem Spiele wiſſen, hinreichend den Standpunkt der älteren Zeit zu bezeichnen. Ihn konnte Shakeſpeare noch geſehen haben; er ſtarb 1588. In den unterſten Ständen geboren, nach den Einen urſprünglich ein Schweinehüter, nach den Andern ein Waſſerträger, kam er durch ſeinen wunderbaren Humor wohl an den Hof und auf die Bühne zu gleicher Zeit. Lieſt man die Streiche und Scherze, die von ihm erzählt werden, ſo findet man ein Gegenſtück zu unſeren Eulenſpiegel und Claus Narr. Ein populärerer Mann iſt ſeiner Zeit wohl kaum in England geweſen; mit dem mythiſchen Vertreter des Volkshumors, dem Robin Goodfellow, von dem die engliſchen Mährchen dieſelben Streiche erzählen wie unſre Volksbücher von Eulenſpiegel, brachte man ihn in eine Art Verbindung, nannte ihn ſeinen Geſellen und ſchrieb nach ſeinem Tode ein Geſpräch zwiſchen Robin und Tarlton's Geiſt. Er war Volksnarr, Hofnarr und Narr auf der Bühne zugleich. Im Leben, auf den Rundreiſen ſeiner Truppe, unter der niederen Geſellſchaft, übte er Schelmenſtreiche und Witze aus dem Drang ſeiner Natur; am Hofe, als Kammerbedienter der Eliſabeth, „ſagte er der Königin mehr Wahrheiten als die meiſten ihrer Kapläne und heilte ihre Melancholie beſſer als alle ihre Aerzte". Auf der Bühne war er kein anderer als der er im Leben war. Klein, häßlich, etwas ſchielend, mit platter Naſe, erheiterte er das Publicum, wenn er auch nichts ſprach, wenn er nur den Kopf auf die Bühne ſtreckte; mit denſelben Worten, die in eines Andern Munde gleichgültig ließen, machte er den Schwermüthigſten lachen. Mit dieſem Beifalle trieb er aber auch einen Misbrauch, der mit einer ächten Kunſt nicht beſtehen konnte. Er und die Narren ſeiner Zeit betrachteten das Stück, in dem ſie ſpielten, nicht anders als den Hof und die Straßen, wo ſie ihre Rolle fortſetzten, die immer die gleiche war. Sie blieben nicht blos

in gewiſſen Scenen, ſondern während des ganzen Stückes auf der Bühne, improviſirten ihre Scherze nach Gelegenheit, unterhielten ſich, ſtritten ſich, neckten ſich mit dem Publicum und das Publicum mit ihnen, und in dieſen Reibereien war Tarlton Meiſter. Nach ſeinem Tode ward William Kempe, der ſein Schüler war, auch der Erbe ſeines Ruhmes und ſeiner Unarten; er ſpielte in Shakeſpeare's Geſellſchaft, trennte ſich aber zweimal von ihr, und das Einemal gerade um die Zeit, als Hamlet geſchrieben ward. Sehr möglich daß Shakeſpeare eben ihm die berühmte Stelle nachrief, die geradezu ein Verdammungsurtheil dieſer Spielart iſt. „Laßt die, die eure Narren ſpielen, ſagt ſie, nicht mehr ſprechen als für ſie niedergeſchrieben iſt; denn es gibt deren, die ſelbſt lachen wollen, um eine Anzahl dürftiger Zuſchauer auch lachen zu machen, obgleich in der Zeit irgend ein nothwendiger Punkt in dem Stücke zu beachten war; das iſt kläglich und zeigt einen höchſt erbärmlichen Ehrgeiz in dem Narren der ſo thut". Es iſt gewiß, daß ſeit Shakeſpeare's Auftreten dieſer geiſtreiche Kunſtverderb aufgegeben ward. In einem Luſtſpiele von 1640 blickt Brome auf die Zeit Tarlton's und Kempe's, wo die Narren ihren Witz vergeudeten, während die Dichter den ihren zu beſſerem Gebrauche geſpart hätten, als auf eine längſt abgelegte zurück, in der die Bühne von Barbarei noch nicht frei geweſen ſei.

Von dieſen Uebertreibungen in Scherz und Ernſt rief Shakeſpeare die Spieler zur Wahrheit und zur Einfalt der Natur zurück. Der Spieler, der ſich durch Blödigkeit aus ſeiner Rolle bringen läßt, der Andere, der durch Aufgeblaſenheit ſeine Rolle überbietet, galten ihm für gleich unfähig. Den Schauſpieler *über* die Wirklichkeit emporzuheben, ſo weit die Kunſt dieſe Steigerung verlangt, muß allemal dem Dichter überlaſſen bleiben; beſitzt dieſer die ideelle Ader, in ſeinem Gedichte die Niederung der gemeinen Wahrheit und Wirklichkeit zu überwinden, dann hat der Schauſpieler alle ſeine Kräfte daran zu ſetzen, ſeiner gehobenen und von der Kunſt geadelten Rede die ganze ſchlichte Wahrheit und Treue der Natur hinzu zu geben.

Dieß iſt der Sinn jener unſterblichen Worte, die Hamlet als die poſitive Regel dem, was er verworfen hatte, gegenüberſtellte, Worte, die auf der inneren Seite jedes Bühnenvorhanges in Gold gewirkt geſchrieben ſtehen ſollten. In unſeren Tagen ſind die Schauſpieler kaum mehr zu finden, die nur dieſe Worte nach ihrem Sinne vorzutragen verſtänden; und doch wird nur der, der ihnen in ſeiner ganzen Kunſt nachzukommen wüßte, auf dem ſicheren Wege ſein, ein großer Künſtler zu werden. „Sprecht die Rede, ſo lauten die Worte, leicht von der Zunge weg; denn wenn ihr den Mund ſo voll nehmet, wie viele eurer Schauſpieler thun, ſo möchte ich meine Verſe eben ſo gern von Ausrufern ſprechen hören. Sägt auch nicht zuviel mit den Händen in der Luft, ſondern behandelt Alles gelinde. Denn mitten in dem Strome, Sturme, und wenn ich ſagen mag Wirbelwinde der Leidenſchaft müßt ihr euch eine Mäßigung aneignen, die ihr Geſchmeidigkeit gibt. Doch ſeid auch nicht allzu zahm, ſondern laßt euch von eurem eigenen Gefühle leiten; paßt die Handlung dem Worte und das Wort der Handlung an, vor Allem darauf bedacht, die Beſcheidenheit der Natur nicht zu überſchreiten. Denn Alles ſo Uebertriebene iſt gegen die Abſicht des Schauſpiels, deſſen Endzweck, früher und jetzt, war und iſt, der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihren eigenen Zug, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit ſeine Geſtalt und ſein Abbild zu zeigen. Wird dieß nun übertrieben oder zu ſchwach dargeſtellt, ſo kann es zwar den Ungebildeten zum Lachen reizen, aber den Einſichtigen kann es nur verdrießen; und der Tadel dieſes Einen muß in Eurer Schätzung ein ganzes Schauſpielhaus voll von Anderen überwiegen". Gewiß, nichts iſt vernichtender, als wenn dieſe Sätze als Maaßſtab an das, was man jetzt Schauſpielkunſt nennt, angelegt werden; aber nichts auch größer, als wenn ſie an dieſe Kunſt in irgend einem Falle angelegt werden *können*, ohne zu vernichten.

Dieſe goldenen Regeln ſind in Shakeſpeare's Zeit und Umgebung nicht bloße Lehre geblieben. Richard Burbadge war in der

Schauſpielkunſt der Zwillingsgenius, dem Shakeſpeare's Dichtung nichts zu ſteiles und ſchwieriges bieten konnte. Wahrſcheinlich drei Jahre ſpäter als unſer Dichter geboren, iſt Burbadge drei Jahre nach ihm geſtorben. Dieß war gleichzeitig, als Jakob's Gattin, Königin Anna ſtarb; ſein Tod ward zum Misfallen der höfiſchen Leute weit mehr betrauert als der ihre. „Er iſt dahin, klagt eine Elegie auf ſeinen Tod, und mit ihm welch eine Welt iſt dahin! Nehmt ihn für Alles in Allem, er war ein Mann, unerreicht und unerreichbar für alle Zeit. Welch eine weite Welt in dieſem kleinen Körper! Er ſelbſt eine Welt — der Erdball (der Globe, der Schauplatz ſeiner Ehren) die paſſendſte Stelle für ihn!" Sein Spiel muß die Praxis von Hamlet's Theorie, die Darſtellung von Shakeſpeare's Dichtung geweſen ſein. So wie an ſeiner Kunſt ſich die Dichtung Shakeſpeare's höher emporſchwang. „Er machte Dichter", iſt das ſtolze Wort der angeführten Elegie; „denn daß ſie einen Burbadge hatten, ihren Vers zu ſprechen, das füllte ihren Geiſt mit göttlicherer Entzückung". In Proſa und Poeſie ſprechen die Zeitgenoſſen mit Begeiſterung von ſeiner anmuthvollen Erſcheinung auf der Bühne, die, obgleich er nur klein von Statur war, „Schönheit dem Auge und Muſik dem Ohre" war. Nie ging er ohne Beifall von der Bühne hinweg; er allein gab einem Stücke Seele und Leben, das in der Schrift des Dichters todt war; ſo lange er anweſend war, feſſelte er Blicke und Gehör mit magiſcher Gewalt in ſo ſchweigende Ketten, daß Niemand Macht hatte zu ſprechen und hinwegzuſehen. In Stimme und Mienen beſaß er Alles, was entzückend iſt; ſo reizend, ſagt die Elegie, ſtand ihm ſeine Rede, ſo ſtimmte ſein Gang zu ſeiner Rede, ſo zierte ſeine ganze Erſcheinung beides, daß nie ein Wort fiel ohne die richtigſte Wägung, als ein überflüſſiger Ballaſt. Sein ganzes Spiel und Erſcheinen änderte er, ein wunderbarer Proteus, mit Leichtigkeit von dem alten Lear zu dem jugendlichen Perikles; jeden Gedanken und jede Empfindung las man durchdringend deutlich auf ſeinem Geſichte. In ſeinem Mienenſpiele förderte ihn die

Kunſt des Portraitirens, die er, wenn man den Lobgedichten auf ihn trauen darf, mit gleichem Geſchicke übte wie ſeine Schauſpielkunſt. Dieſer Eine Zug, den wir aus ſeiner Bildungsgeſchichte wiſſen, deutet an, daß auch ihm ſo wenig wie Shakeſpeare Alles mühelos zufiel, daß beide vielmehr zu ihren ungemeinen Naturanlagen ungemeinen Fleiß und Studien hinzuthaten, um mit dem eigenen Vermögen nicht hinter den überkommenen Gaben zurückzubleiben. In Shakeſpeare's Stücken ſpielte er jede ſchwierigſte Rolle; nur in eigentlich komiſchen Rollen trat er nicht auf. Man weiß aus ausdrücklichen Zeugniſſen, daß er Hamlet, Richard III., Shylock, den Prinzen und König Heinrich V., Romeo, Brutus, Othello, Lear, Macbeth, Perikles und Coriolan gab. Wenn gleich es nach den Andeutungen im Hamlet damals wie heute gewiſſe Rollenformen gab, wie den König, den Helden, den Liebhaber, den Böſewicht, ſo ſieht man, für Burbadge gab es dieſe nicht. Sein Spiel in dieſen verſchiedenſten Rollen wird immer gleich groß geweſen ſein: die ungemeinſten Schwierigkeiten ſchien er zu ſuchen und ſein Shakeſpeare ſie ihm zu bieten. Sehr möglich, daß Shakeſpeare den Perikles nur bearbeitete, um ſeinem Freunde Gelegenheit zu geben, in wenigen Stunden ein viel erſchüttertes Leben in allen Altersſtufen vor dem Zuſchauer vorübergehen zu laſſen. Wenn man aus den Winken der erwähnten Elegie auf Burbadge's Tod, in der ſeine Hauptrollen hier und da mit einigen charakteriſirenden Merkmalen bezeichnet ſind, ſo viel folgern darf, ſo wagte er in Hamlet, was kein Spieler nach ihm wieder gewagt hat und wagen wird: er gab den Helden nach der Vorſchrift des Dichters in jener weichen, fetten Körperfülle, die Ruhe und Unbeweglichkeit ſo gern erzeugt und in der höchſten Leidenſchaft mit jenem „knappen Athem", der ſo organiſirten Menſchen eigen iſt. Eine Hauptrolle, in der er mehr als in Allen das Herz rührte, war, der Elegie zufolge, der „bekümmerte" Mohr. Das Eine Beiwort ſcheint zu ſagen, daß er in die Grundtiefe des Shakeſpeare'ſchen Charakters hinabdrang und in ſeinem Spiele das Hauptgewicht auf

jenen Gram der Enttäuſchung legte, der der „Wiederkehr des Chaos“, der ausgebrochenen Wuth der Eiferſucht vorausgeht: auf die Stelle, wo der Charakter Othello's wahrhaft entwickelt werden muß, wenn er nicht als ein willenloſer und ſeiner ſelbſt unmächtiger Barbar und das Stück als eine rohe Grauſamkeit erſcheinen ſoll. Die Tiefe der Einſicht und die Tiefe des Gefühls wären in dieſer Auffaſſung, wenn wir in das Eine Wort nicht zuviel hineinlegen, gleichmäßig zu bewundern. Der Gipfel ſeines Spiels muß aber ſein Richard III. geweſen ſein. Der Dichter hat hier Alles zuſammengethan, was einem Schauſpieler die unüberwindlichſten Schwierigkeiten zu bereiten ſcheint. Ein unanſehnliches, häßliches Geſchöpf, das zugleich als ein Held an Tapferkeit handelt und als ein Verführer der Schönheit bezaubert; der Leitton durch dieſe nicht zuſammenſtimmenden Züge eine meiſterhafte Heuchelkunſt, die dem Schauſpieler auferlegte, den Schauſpieler im Leben auf der Bühne darzuſtellen, — eine ſolche Aufgabe überragt Alles, was dieſer Kunſt jemals zur Bemeiſterung geboten werden konnte. Die Anekdote von der durch Burbadge's Spiel im Richard bezauberten Londonerin, die wir früher erzählten, mag wahr ſein oder erfunden, ſo beweiſt ſie, daß er die liebenswürdige Seite des glatten Heuchlers vortrefflich dargeſtellt haben muß; für den Nachdruck, mit dem er die kraftvolle Seite des Charakters hervorhob, ſpricht eine andere, beglaubigtere Anekdote, die es beweiſt, wie er mit dieſer Seite auf die derberen Naturkinder einen unverlöſchlichen Eindruck gemacht hatte. Von einem Biſchof Corbet exiſtirt die poetiſche Beſchreibung einer Reiſe, die der Verfaſſer in England machte. Er berichtet darin, Jahre nach Burbadge's Tod, wie er nach Bosworth kam. Dort erzählt ihm ſein Wirth die Schlacht bei Bosworth, wo Richard III. blieb, als ob er dabei geweſen ſei oder alle Hiſtoriker geprüft hätte; der Biſchof merkt durch, daß er blos in London Shakeſpeare's Stück geſehen hatte; und das beſtätigt ſich, als er ſich an der lebhafteſten Stelle vergaß und die Kunſt und die Geſchichte vermiſchte: „Ein Königreich für ein

Pferd, rief Richard", ſo wollte er ſagen, und ſagte Burbadge ſtatt Richard.

Richard's Nebenbuhler war Eduard Alleyn; obgleich er nicht zu Shakeſpeare's Truppe gehörte, iſt es billig ihn zu erwähnen. Collier hat in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft ſeine Memoiren geſchrieben. Er ſpielte vielleicht ſchon ſeit 1580 und war um 1592 bereits in großem Rufe. Er war am liebſten in erhabenen Rollen geſehen, muß aber auch in komiſchen Partien aufgetreten ſein, weil von ihm gerühmt wird, daß er die Tarlton und Kempe überboten habe. Er ſpielte die Helden in Greene's und Marlowe's Stücken, den Roland, den Barabas, den Fauſt und Tamerlan, und das Publicum ſchien ſich über den Vorzug ſeines Spiels und Richard's zu ſtreiten. Ob er in Shakeſpeare'ſchen Stücken je geſpielt hat, wird zweifelhaft gemacht; er gab Lear, Heinrich VIII., Perikles, Romeo, Othello; man vermuthet aber, daß die Stücke durch Bearbeitung auf der fremden Bühne eingebürgert werden mußten. Da die Geſellſchaften Burbadge-Shakeſpeare's und Alleyn's während des Baues des Globe 1594—96 in Newington-Butts nebeneinander ſpielten, ſo iſt es immerhin möglich, daß eine Uebereinkunft getroffen war, die Alleyn den Gebrauch der Shakeſpeare'ſchen Stücke geſtattete. Daß Alleyn in der That Burbadge erreicht habe, möchte man bezweifeln. Seine Neigung iſt ſo wenig wie Shakeſpeare's dieſem Stande und dieſer Kunſt treu geblieben; er verließ die Bühne vorübergehend ſchon 1597, und 1606 für immer. Man kann bemerken, daß er ſeitdem außer ſeinen Geldgeſchäften nichts mehr mit Bühne und Schauſpielern zu thun hatte. Er hatte große Beſitzthümer, gewiß nicht blos durch ſeine ſchauſpieleriſchen Vortheile, erworben: er beſaß zuletzt die Gutsherrſchaften Dulwich und Lewisham, war einziger Beſitzer der Fortuna und Haupteigenthümer an dem Blackfriarstheater; außerdem beſaß er Ländereien in Yorkſhire und Beſitzthümer in Biſhopsgate und im Kirchſpiel Lambeth. Häuslich, ſparſam mildthätig, ein freundlich edler Mann war er immer geweſen; da er

keine Familie hatte, ſo entſchloß er ſich, ſein Vermögen auf die Stiftung des Dulwich Collegiums anzulegen, eines Hospitals zur Verpflegung alter und Erziehung junger Armen. Die Gründung dieſer großen Anſtalt ward 1619, ſieben Jahre vor Alleyn's Tode gefeiert; der Schauſpieler beſchämte die übelen Nachredner dieſes Standes, und es iſt ein ſonderbarer Zufall, daß derſelbe Geiſtliche Stephan Goſſon, der lange vorher ſo heftig gegen Spiel und Spieler geeifert hatte, ein nächſter Zuſchauer bei dieſer wohlthätigen Stiftung war.

In ſolche Umgebung kam Shakeſpeare, als er nach London überſiedelte, und zu jener Geſellſchaft Burbadge's, wo er ſeine Landsleute fand, hinzutrat. Er ſelber beſtieg als Schauſpieler die Bühne. In jener Zeit, als man Dramen um des Leſens willen nicht ſchrieb, als die Trennung der Schauſpielkunſt und Dichtung noch nicht Statt hatte, war es nicht ungewöhnlich, daß die dramatiſchen Poeten zugleich Schauſpieler waren; Greene, Marlowe, Peele, Ben Jonſon, Heywood, Webſter, Field u. A. vereinigten beide Künſte. Was Shakeſpeare in dieſer Kunſt geleiſtet habe, darüber ſcheinen ſich die Aeußerungen der Zeitgenoſſen und die Ueberlieferungen bei den Lebensbeſchreibern zu widerſprechen. Chettle nennt ihn in ſeiner Kunſt vortrefflich; Aubrey ſagt, er habe außerordentlich gut geſpielt, Rowe dagegen, er ſei ein mittelmäßiger Spieler geweſen. Vielleicht ſtreiten dieſe Angaben weniger miteinander, als es ſcheint. Collier's Vermuthung, es habe Shakeſpeare nur kleine Rollen geſpielt, um im Schreiben weniger geſtört zu ſein, hat etwas ſehr Natürliches und Wahrſcheinliches. Wir wiſſen, daß er den Geiſt von Hamlet's Vater ſpielte, und dieſe Rolle, heißt es, ſei der Gipfel ſeines Spieles geweſen; und einer ſeiner Brüder, Gilbert wahrſcheinlich, erinnerte ſich in hohem Alter, ihn in der Rolle des Adam in Wie es euch gefällt geſehen zu haben. Dieß ſind untergeordnete, aber bedeutende Rollen; ganz recht ſagte Thomas Campbell, daß der Geiſt im Hamlet einen guten, ja großen Spieler verlange. Es war aber damals eine gewöhnliche Sitte, die abermals für die größere Ausbildung der

ſceniſchen Kunſt ſpricht, daß Spieler von Rang mehrere Rollen, neben der Hauptrolle noch ganz niedere Partien ſpielten: dieß gab dem Ganzen Harmonie, erhielt die Gleichmäßigkeit des Genuſſes und des künſtleriſchen Eindrucks und befähigte die Dichter, auch dieſen untergeordneten Figuren volles Leben und Ausprägung zu geben. Wenn alſo Shakeſpeare, um ſeinem dichteriſchen Berufe obzuliegen, nur kleinere Rollen ſpielte, ſo ſpricht dieß noch nicht gegen ſeine ſchauſpieleriſche Befähigung; wenn er mehrere Rollen der genannten Art ſpielte, ſo ſpricht es vielmehr dafür. Allerdings aber hinderte eben dieſer Umſtand, daß er in dieſem Kunſtzweige jemals außerordentlich ſich hätte ausbilden oder hervortreten können. Zudem lag die Vergleichung einmal mit Burbadge zu nahe, und dann die Vergleichung des Schauſpielers Shakeſpeare mit dem Dichter, bei der jener jedenfalls zu kurz kommen mußte. Was ihn aber innerlichſt hinderte, als Schauſpieler ſo groß zu werden, wie als Dichter, das war ſeine ſittliche Zerfallenheit mit dieſem Stande. Sie hätte ihn von der Erreichung der höchſten Stufe dieſer Kunſt immer zurückgehalten, wenn ſie ihn auch nicht bewogen hätte, die Bühne frühzeitig zu verlaſſen. Auf dieſe Vorgänge aber kommen wir ſpäter ausführlich zurück.

Shakeſpeare's erſte dramatiſche Verſuche.

Wir haben die Zuſtände der Bühne, auf die Shakeſpeare bei ſeiner Ueberſiedelung nach London trat, wir haben die Beſchaffenheit der Schauſpieldichtung anzudeuten geſucht, zu deren Pflege und Ausbildung er dort den Marlowe und Greene, den Lodge und Chettle zur Seite trat. In der kurzen erſten Periode ſeiner dramatiſchen Dichtung ſehen wir ihn mehr oder weniger in den Eigenheiten dieſer Dichter befangen, wir beobachten aber zugleich, wie ſchnell er ſich aus der Härte und Rohheit ihrer Producte loszuringen ſucht; zuerſt ein abhängiger Schüler, erſcheint er bald als ein werdender Meiſter. Dieß Verhältniß drückt ſich vollſtändig darin aus, daß ſeine erſten Stücke nur Bearbeitungen älterer Dramen waren, die wir zum Theile zur Vergleichung beſitzen, daß ſich der Bearbeiter aber ſchnell über ſeine Vorbilder erhob und ſchon nach wenigen Jahren wie ein Rieſe über ſie hervorragte. Perikles und Titus ſind, das eine aus inneren Gründen, das andere nach einer überkommenen Notiz, ſolche Stücke von einer anderen Hand, die Shakeſpeare nur überarbeitete. Der erſte Theil von Heinrich VI. verräth wenigſtens drei Hände, die daran Antheil haben. Von den zwei letzten Theilen iſt das Original erhalten, dem Shakeſpeare Schritt um Schritt mit der Feile folgte. Zu der Komödie der Irrungen lag dem Dichter wahrſcheinlich ſchon eine engliſche Behandlung der Plautiniſchen Menächmen vor; die

Bezähmung einer Widerſpänſtigen iſt nach einem roheren Stücke bearbeitet. Dieſe Schauſpiele halten wir übereinſtimmend mit den meiſten engliſchen Kritikern für die erſten dramatiſchen Verſuche unſeres Dichters und überblicken ſie hier in Einer Folge. Wir belauſchen den ſchaffenden Geiſt des jungen Dichters in der Werkſtätte, wo er noch ſelber gebildet ward.

Titus Andronicus und Perikles.

Es iſt unbeſtritten, daß Titus Andronicus, wenn überhaupt ein Werk von Shakeſpeare, eine ſeiner erſten Arbeiten iſt. Ben Jonſon (in der Induction zu Bartholomew fair) ſagte im Jahre 1614, es werde der Andronicus (womit doch wohl unzweifelhaft dieſes Stück gemeint iſt) ſeit 25—30 Jahren gegeben; es würde daher auf alle Fälle aus den erſten Jahren von Shakeſpeare's Anweſenheit in London ſein. Es gibt aber unter den Leſern, die Shakeſpeare lieb gewonnen haben, wohl wenige, die nicht bewieſen zu ſehen wünſchten, daß dieſes Stück nicht von dem Dichter herrühre. Dieſem Wunſche entſpricht die Aeußerung eines Ravenſcroft, der 1687 dieſes Trauerſpiel umarbeitete, und der von einem alten Bühnenkenner gehört haben wollte, das Stück ſei von einem anderen Verfaſſer und Shakeſpeare habe „nur einem oder zwei Hauptcharakteren einige Meiſterſtriche zugefügt". Unter den Meiſtern der engliſchen Kritik ſind die gewichtigſten Stimmen getheilt. Collier und Knight ſchreiben es ohne alles Bedenken Shakeſpeare zu und der erſtere findet ſogar, in Uebereinſtimmung mit ſeinen Urtheilen über Marlowe, daß dem Stücke in Beurtheilung ſeines poetiſchen Werthes Unrecht geſchehen ſei. Nathan Drake, Coleridge (etwa mit Ausnahme einiger Stellen), Ingleby ſchieben es als unächt bei Seite; und Al. Dyce meinte, die Yorkſhire Tragödie habe mehr Anſpruch, in die Reihe der Shakeſpeare'ſchen Stücke aufgenommen zu werden als Titus.

Was man gern wünſcht das glaubt man gern. In dieſem Falle

aber ſtehen gewichtige Gründe, die für Shakeſpeare's Autorſchaft zeugen, dem Wunſche und dem leichtfertigen Glauben entgegen. Das ausdrückliche Zeugniß eines kundigen Zeitgenoſſen, Meres, der im Jahre 1598 eine Reihe Shakeſpeare'ſcher Stücke nennt, führt Titus unter dieſen ausdrücklich an. Die Freunde Shakeſpeare's ſelbſt haben es in die Ausgabe ſeiner Werke aufgenommen. Beides ſteht mit der Ueberlieferung des Ravenſcroft allerdings nicht im Widerſpruch, hindert aber in jedem Fall, das Stück geradezu als untergeſchoben auszuſcheiden.

Wie ſich dieſe Zeugniſſe einander entgegenſtehen, ſo führt auch die innere Beſchaffenheit des Stücks und die Gründe, die man daher leitet, mehr zu Zweifeln als zur Gewißheit. Es iſt wahr, Titus Andronicus gehört in Materie wie im Stil vollkommen der älteren Schule an, die von Shakeſpeare beſeitigt ward. Aus ſeinen Werken kommend fühlt man ſich hier fremd und abgeſtoßen; lieſt man das Stück aber in Einer Reihe mit Kyd's und Marlowe's Werken, ſo iſt man auf einerlei Boden. Wer von Shakeſpeare's ſchauerlichſten Tragödien erſchüttert hereintritt in die gehäuften Gräuel dieſes Trauerſpiels, der empfindet ohne Mühe, welch ein Unterſchied iſt zwiſchen jener feinſinnigen Kunſt, die das Unheil das ſie ſchildert in ſeiner ganzen Entſetzlichkeit mitfühlt und raſch darüber hinwegführt, die auch kein Unheil über die Menſchen hereinbrechen läßt das ſie nicht in eigner Schuld und Natur tragen, und der Rohheit hier, die ſich ſtumpfſinnig an der leidenden Unſchuld, an der zur Schau getragenen Qual, an ausgeſchnittenen Zungen und abgehauenen Händen in behaglicher Breite der Schilderung freut. Wer den bösartigſten aller Charaktere, die Shakeſpeare geſchildert hat, mit dieſem Aaron vergleicht, der den Tag verflucht an dem er nichts übles gethan, der wird durchfühlen, daß dort immer ein Reſt von Menſchheit erhalten bleibt, wo hier nur ein „widriges Thier" unnatürliche Worte ausſpeit und unnatürliche Thaten verübt. Wenn nun der ganze Eindruck, den man aus dieſer blutigen Materie und ihrer Behandlung davon

nimmt, mit faſt überwältigender Ueberzeugung gegen die Shakeſpeare'ſche Herkunft des Stückes ſpricht, ſo iſt es immer gut, ſich aller der Verhältniſſe in der Zeit und in dem Dichter zu erinnern, die dieſer Ueberzeugung ein Gegengewicht halten können. Die Feinfühligkeit, die der Dichter in ſeinem Alter erwarb, mußte nicht nothwendig eine Eigenſchaft gleich ſeiner erſten Jugend ſein. Wäre das Stück wie es iſt aus ſeiner jugendlichen Feder gefloſſen, ſo iſt es wahr, es müßte ein gewaltiger, ja faſt gewaltſamer Umſchwung in ſeiner ſittlichen und äſthetiſchen Natur frühe und gleichſam mit Einem Schlage in ihm vorgegangen ſein. Aber ein ſolcher Umſchlag iſt in den viel weniger kraftvollen Dichtercharakteren unſerer Goethe und Schiller auch vorgegangen; er hat in einem grelleren oder feineren Grade in jedem Falle in Shakeſpeare Statt gehabt. Es wäre die Frage, ob in der erſten Heftigkeit der Jugend, die ſich ſo gern in menſchenfeindliche Stimmungen zwingt, der gewaltige Ausdruck des Haſſes, des Rache- und Blutdurſtes, der dieſes Stück beherrſcht, in jener Zeit, in dieſem Menſchen, irgend mehr bedeutet, als Schiller's Räuber, als Gerſtenberg's Ugolino im achtzehnten Jahrhundert nnd in den milderen Geſchlechtern Deutſchlands bedeuteten. Indem ein Dichter von ſolchem Selbſtgefühle wie Shakeſpeare ſeinen erſten Wettlauf wagte, lag es ihm nahe ſich mit dem ſieggewohnteſten ſeiner Zeitgenoſſen zu meſſen; das war Marlowe. Ihn mit ſeinen eigenen Waffen zu ſchlagen, wäre der ſicherſte Weg zu einem plötzlichen Siege geweſen. Und wie ſollte ein angehender Dichter gerade dieſen Weg verſchmähen? In jener Zeit waren Blut- und Schreckensſcenen auf der großen Bühne des wirklichen Lebens nicht ſo ſelten wie heute; auf der Bühne der Kunſt empfahlen ſie gerade ein Stück dem Geſchlechte, dem der ſtärkere Nervenreiz der wohlthätigere war. Es iſt aus Ben Jonſon's angeführtem Zeugniſſe klar, daß Titus ein gerngeſehenes Stück war, das ſich auf der Bühne, ebenſo wie Schiller's Räuber, in ſtetem Beifall erhielt. Dieſer Billigung des Volkes ferner konnte der Dichter des Titus noch eine höhere zur Seite ſtellen. Wer er ſein mochte,

er war eben ſo ſehr wie der Dichter von Venus und Lucretia von den friſchen Erinnerungen der klaſſiſchen Schule noch erfüllt. Lateiniſche Citate, Vorliebe für Ovid und Virgil, für die Fabeln von Troja und die trojaniſche Partei, ſtete Beziehungen auf alte Mythologie und Geſchichte beherrſchen das ganze Stück; man hat eine Anſpielung auf Sophokles' Ajax, man hat Anklänge an Stellen des Seneca darin gefunden. Gewiß war die ganze tragiſche Sage Roms und Griechenlands dem Dichter gegenwärtig; man weiß, daß ſie des gräuelvollen Stoffes voll iſt. Ihn ſammelte der gelehrte Poet, gleichſam um aus altanerkanntem poetiſchem Stoffe ſein Stück und deſſen Handlung zuſammenzuſetzen. Wie Titus ſeine Rache vor Tamora verſtellt, ſpielt er die Rolle des Brutus; wie er ſeine Tochter erſticht, die des Virginius; das ſchaudervolle Schickſal der Lavinia iſt die Mythe von Tereus und Progne; Titus' Rache an den Söhnen der Tamora die von Atreus und Thyeſt; andere Züge erinnern an Aeneas und Dido, an Lucretia, an Coriolan. Aus dieſen Flecken vieler Fabeln ſeine Eine Fabel bildend und den Stoff vieler alter Tragödien in Eine zuſammenfügend mochte der Dichter glauben, den Seneca auf's ſicherſte überboten zu haben.

Was von dem Stoff und Inhalt des Stückes gilt, daſſelbe gilt auch von der Form. Bei Coleridge entſchied ſchon der bloße Versbau und Stil gegen die Aechtheit deſſelben. Denn in dieſem regelmäßigen Blancverſe hat Shakeſpeare ſonſt nirgends geſchrieben. So iſt auch der bilderloſe Vortrag, ohne den tiefſinnigen Hang zu gewählten Ausdrücken, zu ungewöhnlichen Wendungen, zu ſinnigen Sprüchen Shakeſpeare ſonſt nicht eigen. Der großartige typhoniſche Bombaſt in dem Munde des Mohren und das übertriebene mimiſche Spiel ſeiner Wuth überbietet noch jenes Ueberherodiſiren des Herodes, das wir den Dichter im Hamlet ſo verabſcheuen ſehen. Doch kann man auch hier ſagen: einem Anfänger wie Shakeſpeare ſei es natürlich geweſen, ſich von dem falſchen Geſchmacke der Zeit hinreißen zu laſſen, einem Talente wie ihm ein leichtes, dieſe fremde Schreibart

nachzubilden. Wenn wir für die Aechtheit der erzählenden Gedichte Shakeſpeare's kein Zeugniß hätten, ſo würde auch ſie kaum Jemand für ſeine Werke gehalten haben. So gut er den Conceptenſtil der Schäferpoeſie, die Lyrik der Italiener, den Ton des ſächſiſchen Volksliedes mit Meiſterhand nachzuahmen wußte, eben ſo leicht, ja viel leichter mußte es ihm ſein, den bedeutenden Stil eines Kyd und Marlowe zu treffen. Dabei muß man zugeſtehen, daß wenigſtens ſtellenweiſe der Vortrag Shakeſpeare nicht ganz fremd iſt. Der zweite Act hat vieles von jener ovidiſchen Ueppigkeit, jener Schilderei und jenen Concepten, die wir auch in Venus und Lucretia finden, an die ſogar einzelne Stellen und Ausdrücke erinnern können. Dort witterte auch Coleridge die Hand von Shakeſpeare, der in dieſen Dingen die feinſte Spürung hatte.

In dieſen Zweifeln für und wider, in dieſen gegentheiligen Erwägungen fühlt man ſich bei der Ueberlieferung jenes Ravenſcroft am meiſten beruhigt, daß Shakeſpeare im Titus nur ein älteres Stück überarbeitet habe. Das Ganze klingt auch nicht ſowohl wie das Anfangswerk eines großen Talentes, ſondern mehr als das Product eines mittelmäßigen Geiſtes, der ſich in einer gewiſſen freudigen Sicherheit ſchon auf ſeiner Höhe fühlt. Was aber in unſerer Anſicht gegen die Shakeſpeare'ſche Autorſchaft entſcheidend ſpricht, iſt die Rohheit der Charakteriſtik, der Mangel der gewöhnlichſten Wahrſcheinlichkeit in den Handlungen und die Plumphelt ihrer Motivirung. Der Stil eines jungen Schriftſtellers läßt ſich verbilden, ſein Geſchmack geht faſt nothwendig im Anfang irre; was aber tiefer liegt als all dieß Kleid und Zier der Kunſt, die Beurtheilung der Menſchen, die Herleitung der Beweggründe ihres Handelns, die allgemeine Anſchauung menſchlicher Natur, dieß liegt in ſeinem urſprünglichen Theile in uns angeboren, und ſein auszubildender Thell pflegt ſich im Schutze des Inſtinctes frühe zu bilden. Welches Stück von Shakeſpeare wir immer für ſein erſtes halten wollen, überall, ſelbſt in ſeinen Erzählungen ſind die Charaktere mit ſicherer Hand gezeich-

net; die Linien mögen noch ſchwach und blaß ſein, nirgends ſind ſie mit eckiger und verzerrender Hand gezogen wie hier. Und dann: Shakeſpeare hat für die abenteuerlichſten Handlungen, die er nach überlieferten Stoffen zu behandeln unternahm, die natürlichſten Beweggründe zu finden gewußt, und dieß ſchon in ſeinen früheſten Stücken, nirgends aber hat er ſo die Fabel ſeines Stückes auf die platteſte Unwahrſcheinlichkeit gegründet wie hier. Man darf ſich nur der Hauptzüge des Stückes und des Helden erinnern. Titus, durch Kriegsruhm in die Lage geſetzt über den Kaiſerthron von Rom zu verfügen, macht Saturnin in edelmüthiger Treue zum Imperator, will ihm gegen den Willen ſeiner Söhne ſeine bereits an Baſſianus verlobte Tochter Lavinia zur Gattin geben, und tödtet ſogar in ſeinem treuen Dienſteifer einen der widerſpänſtigen Söhne. Zugleich ſchenkt er dem neuen Kaiſer die gefangene Gothin Tamora, der er ſo eben als ein Rachopfer für ſeine gefallenen Söhne einen der ihrigen getödtet hatte. Der Kaiſer ſieht ſie, verläßt die Lavinia und heiratet die Gothin; und Titus, der ſo den ſchnöden Undank deſſen erfahren hat, deſſen Wohlthäter und Erhöher er war, erwartet nun Dank von Tamora für ihre Erhöhung. Die Rachebrütende aber läßt durch ihre Söhne des Titus Schwiegerſohn ermorden und ſeine Tochter Lavinia entehren und verſtümmeln. Der Vater ahnt nichts von ihrer Rache; die Tochter hört über die Urheber der That reden und rathen, hört ihre Brüder beſchuldigen, ihren Gatten (Baſſianus) ermordet zu haben; der Zunge beraubt kann ſie nicht ſprechen, es iſt aber auch als ob ſie nicht hören könnte; man fragt ſie nicht, ſie weiß bei keiner falſchen Vermuthung nur den Kopf zu ſchütteln. Erſt ſpät wird durch Zufall der Weg gefunden, ihr einen Stab in den Mund zu geben, womit ſie die Namen der Thäter in den Sand ſchreibt. Der ſtumpfſinnige Polterer, der bisher Brutus in der That und nach dem Sinne des Namens war, ſpielt nun den Brutus, und mit der ähnlichen plumpen Verſtellung läßt ſich nun die ſchlaue Tamora in die Schlingen der Rache locken, wie

vorher Titus ſelbſt. Wer dieſe rohe pſychologiſche Kunſt vergleicht mit den ſeinen Zügen, mit denen gleich in des Dichters Erſtling, Venus und Adonis, ſelbſt unter der Verbildung einer geſchrobenen Darſtellungsart, die zwei handelnden Figuren ſo gefällig und naturtreu umſchrieben ſind, daß ſie der bildende Künſtler mühelos dem Poeten nachzeichnen würde, der wird es nur ſchwer für möglich halten, daß derſelbe Dichter ſelbſt in ſeinen äußerſten Verirrungen zu dieſer Abſtumpfung jener feineren Natur gekommen wäre, die er ſonſt nirgends verleugnet.

Fragt man, wie es möglich war, daß Shakeſpeare mit dieſer feineren Natur ein ſolches Stück auch nur zur Bearbeitung gewählt habe, ſo muß man nicht vergeſſen, daß der beginnende Dichter in ſeinem Geſchmacke immer der Menge huldigen wird, daß die Berechnung auf ihren Beifall im Anfang mehr auf ihn einwirken wird als die Forderung des Kunſtideals. Eben dieß muß auch die Wahl des Perikles erklären; ſelbſt wenn es ſich erweiſen ſollte, daß Shakeſpeare dieß Stück erſt in einer reiferen Zeit ſich durch Bearbeitung angeeignet hätte. Wie gerne ſpielt das große Genie einmal mit einem kleinen Stoffe, um den es das Publicum empfänglich verſammelt ſieht! So hat auch unſer Goethe den Text der Zauberflöte und die komiſchen Charaktere ſehr untergeordneter Luſtſpiele gelegentlich zu bearbeiten nicht verſchmäht! Stücke wie Titus und Perikles waren mehr auf die Sehweite des gewöhnlichen Publicums geſtellt; daß der Perikles im glücklichen Wurfe des Volkes Beifall gewann, weiß man aus ausdrücklichen Zeugniſſen; auf den Titeln der Ausgaben heißt es ein vielbewundertes, in Prologen anderer Schauſpiele ein glückliches Stück; der Prolog des Perikles ſelbſt ſagt, es ſei dieſer Geſang bei Feſten und Feiertagen geſungen und Herren und Frauen zur Erholung geleſen worden. Dieſer Beifall galt dem Stoffe, der aus einem griechiſchen Romane des 5.—6. Jahrhunderts ſtammt. Aus dem Pantheon von Gottfried von Viterbo ging die Geſchichte (deren Held nur auf der engliſchen Bühne

Perikles, ſonſt überall Apollonius von Tyrus heißt,) in alle Welt und Sprachen aus, in Romane, Volksbücher und Gedichte. In England iſt die Sage ſchon in's Angelſächſiſche überſetzt geweſen; der Dichter unſeres Schauſpiels konnte ſie ſchon in zwei engliſchen Bearbeitungen zur Benutzung vor ſich haben, in Lorenz Twine's (pattern of painfull adventures 1576) proſaiſcher Ueberſetzung der Gesta Romanorum, und in der poetiſchen Erzählung der confessio amantis (vor 1393) von John Gower, einem Zeitgenoſſen Chaucer's: beide Quellen ſind in Collier's Shakeſpearebibliothek abgedruckt. Die Sage vom Apollonius trat in die Reihe jener allbeliebten Romane, deren Stoffe in der Zeit vor Shakeſpeare ſo oft zu Schauſpielen verarbeitet wurden. Die Vielheit der Abenteuer und Handlungen reizte das ſchauluſtige Volk, wie auch bei uns die romantiſchen Schauſpiele eines Kotzebue ſich neben Goethe's und Schiller's Werken des großen Beifalls erfreuten. Die Liebhaberei an dem Stoffe des Perikles trug ſich ſo aus der epiſchen Form auf die dramatiſche über, wie roh er in ihr auch bearbeitet war. In dieſem Stücke iſt die Kunſt, eine Erzählung in eine dramatiſche Handlung umzubilden, eben die Kunſt, deren Shakeſpeare in dem ſicherſten Tacte von früh auf Meiſter war, noch ganz auf der Kinderſtufe. Das Epos iſt nur theilweiſe in Scenen geſetzt; was die Darſtellung nicht ausführen kann, wird durch Erzählung oder durch pantomimiſche Bilder ergänzt; die Prologe ſind ſehr bezeichnend dem alten Erzähler Gower in den Mund gelegt; er führt gleichſam das Stück auf, und führt es erzählend fort, wo die Scene ſtockt, wie ein Bänkelſänger ſein Wachstuchbild, ſo deutet er die ſtummen Auftritte in den vierfüßigen Jamben und der alterthümelnden Sprache der alten Quellen, die in Shakeſpeare's Zeit anklangen wie uns die drolligen Verſe des Hans Sachs. Mit gutem Humor belächelt der Prolog ſelber die ſchnellwachſende Scene, in welcher der Zuſchauer den Lebenslauf des Helden von ſeiner Jugend bis zu ſeinem höchſten Alter durchfliegt; der lahme Fuß ſeines Reimes muß die geflügelte Zeit

weiter tragen und den Gedankenflug der Zuhörer zu Hülfe rufen, um die langen Meilen zu kürzen und die Meere in Nußſchalen zu durchſegeln. Hier iſt keine Einheit der Handlung, ſondern nur eine Einheit der Perſon; hier iſt keine innere Nothwendigkeit des Geſchehenden, ſondern eine äußere Gewalt, der blinde Zufall geſtaltet die Abenteuer des Helden. Auch eine Einheit des Gedankens, wie ihn Shakeſpeare immer zur Seele ſeiner Stücke nahm, verbindet die Theile nicht; höchſtens knüpft eine moraliſche Tendenz den Anfang und das Ende des Stückes zuſammen. Der dramatiſche Dichter legt dem (Prolog) Gower, in deſſen Erzählung er eben dieſe Moral ſchon vorfand, am Schluſſe des Stückes ſelbſt die Hinweiſung auf den grellen ſittlichen Gegenſatz in den Mund, zwiſchen der Tochter des Antiochus, die im Glücke ſchwimmend ohne Reiz und Verſuchung in unnatürlicher Blutſchande lebt, und der Tochter des Perikles, die vom Unglücke gepeitſcht und in den Schlingen der Gewalt und Verführung eine Heilige bleibt und aus Sündern Heilige macht. Wie in dem Titus Andronicus der Gedanke, die Leidenſchaft der Rache in ihren reinen und unreinen Beweggründen und Spielarten darzuſtellen, zwei- und dreifach geſättigt feſtgehalten iſt, ſo iſt hier der Gegenſatz der Keuſchheit und Unkeuſchheit die ſittliche Lehre, die, nach Art der Moralitäten, grell und fadenſcheinig am Anfange und Ende des Stückes hervorblickt; ſehr fern von jener feinen künſtleriſchen Verſchleierung, mit der Shakeſpeare ſeine ſittliche Lehre in der Handlung und Thatſache verbirgt. Wie nachdrucksvoll aber im Perikles die Moral hervorgehoben iſt, alle die mittleren Scenen des Stückes haben mit dieſem Gedanken gleichwohl keinen Zuſammenhang, es müßte denn ſein um zu erklären, wie die Heldin der zweiten Hälfte geboren ward, oder um den Helden aus ſeiner Jugend an einem Faden dürftiger und trockener Auftritte zu ſeinem Alter herüberzuführen. Faſt alle engliſchen Kritiker ſind einig, dieſes Gerippe des abenteuerlichen, rohen, ſchlecht verſificirten Stückes Shakeſpeare abzuſprechen; man weiß, daß es ein älteres Drama dieſes Namens

gab; in dieſes aber hat dann Shakeſpeare einige Züge eingetragen die man mit beſſerem Rechte Meiſterſtriche nennen kann, als die er im Titus hinzugethan haben mag.

Wer den Perikles aufmerkſam lieſt, findet mit Leichtigkeit, daß alle jene Scenen, wo in dem Stoffe eine natürliche Anlage iſt, wo ſich große Leidenſchaften entwickeln, vorzugsweiſe die Scenen, wo Perikles und Marina ſpielen, in abſtechender Fülle aus der Magerheit des Ganzen heraustreten. Shakeſpeare's Hand iſt hier unverkennbar; ſo in der feinen Behandlung des Inceſts im Anfange des Stückes; in der Scene des Seeſturmes (III, 1); ganz beſonders im letzten Acte, wo das Wiederſehen des Perikles und ſeiner Tochter — eine Scene, die ſchon in der Erzählung Twine's eigenthümlichen Reiz hat — eine Schilderung bildet, die mit den beſten Leiſtungen des Dichters Schritt halten kann. Der tiefſinnige Zug der Rede, die Metaphern, die inhaltvolle Kürze und natürliche Würde, alle die eigenthümlichen Züge Shakeſpeare'ſcher Rede liegen hier zu Tage. Auch dieſe vervollkommneten und volleren Scenen ſind nur Skizzen; Umriß iſt auch die Behandlung ſelbſt der beiden Hauptcharaktere; aber es ſind meiſterhafte Umriſſe, die mit den breiten Ausführungen der barbariſchen Charaktere im Titus in einem ſeltſamen Gegenſatze der Zartheit ſtehen. Es iſt eine ungewöhnliche Rolle, die Marina in dem Hauſe des Laſters zu ſpielen hat; der Dichter fand dieſe Scenen ſchon in den alten Erzählungen angelegt; es galt ſie in dem Charakter zu begründen. Aber wie dieſe Marina erſcheint, den Neid waffnend mit ihren Reizen und Gaben, die Nachſtellung entwaffnend; wie ſie auf die Bühne tritt, Blumen ſtreuend für ihre geſtorbene Amme; wie wir ſie kennen lernen als ein ſo ſüß zartes Geſchöpf, das nie eine Fliege tödten konnte, Einmal aus Verſehen einen Wurm zertrat, und um ihn weinte; wie ſie ihr Vater ſchildert: „gleich einem Pallaſte, in dem die gekrönte Wahrheit wohnen ſollte, gleich der Geduld, die die Ausſchweifung außer Wirkſamkeit lächelt", ſo iſt dieß wohl eine Natur, die fähig ſcheint, unter den Unreinſten lauter zu

bleiben und, wie ihre Verfolgerin ſagt, aus dem Teufel einen Puritaner zu machen. Dieſer Charakter liegt klar am Tage; der des Perikles iſt tiefer gelegt. Nathan Drake fand ihn von Hoffnung getragen, kühn, unternehmend, das Muſter der Ritterſchaft, den geſchworenen Diener des Ruhmes und der Liebe. So kann man preiſend misverſtehen. Dieſer romantiſche Dulder trägt vielmehr gerade die ſchärfſten Züge, die ihn dem vagen Charakter der Ritterſchaft entrücken. Ein Zug der geiſtigen und Gemüthstiefe, ein Zug der Melancholie gibt ihm jene reizbare Natur, die ihn wohl, wo er arglos iſt, gleichgültig gegen Gefahr läßt, ſobald er aber in das Arg der Menſchen geſpäht, mehr zaghaft als kühn, mehr aufgeregt als unternehmend macht. Die Beweggründe, die ihn beſtimmen die lebensgefährliche Werbung um Antiochus' Tochter zu wagen, hat der Dichter nicht voraus geſchildert, aber nachträglich angedeutet. Der Mann, der, als er die Schmach des Hauſes überſieht in das er gerathen iſt, ſo ſchnell und ſcharfſinnig die Gefahr erkennt die ihm droht; der die böſe Natur des ſündigen Vaters im Nu durchſchaut, als er bemerkt, daß er nicht mehr vor ſeiner eigenen Schmach erröthet und auf ihre Entdeckung ſo geſchmeidig wird; der eben ſo ſittig als klug das durchſchaute Verhältniß nicht offen, kaum vor ſich ſelbſt zu nennen wagt, und vor ſich hin in tiefſinnigen Gedanken ſeine Lage erwägt, der Mann, der Räthſel ſpricht, kann auch fähig gedacht werden, Räthſel zu löſen. Und Er, deſſen Phantaſie nachher ſeine einmal aufgeregte Furcht mit den Vorſtellungen von tauſend Gefahren ausfüllt, deſſen Gemüth die finſterſte Schwermuth ergreift, er erſcheint auch in dieſen Zügen als eine Natur von ſo vortretend geiſtigen Eigenſchaften, daß er mehr auf *dieſe* als auf das bloße Glück vertrauend unternehmen durfte, das gefahrdrohende Räthſel der Tochter des Antiochus zu errathen. Aufregung, Furcht und Mistrauen treiben ihn dann in die weite Welt und bewegen ihn bei ſeinem Glücke in Pentapolis, wie in der Gefahr in Antiochien; dem Unglücke ſich beugend, mehr edel und zart als keck, verbirgt er ſich ſorgſam und fürchtet in ganz anderer

Lage dieſelben Schlingen wie bei Antiochus: dieß ſind wohl abſichtliche Zuſätze des letzten Bearbeiters, denn in der Sage und in den engliſchen Erzählungen derſelben nennt Perikles ſeinen Namen und Herkunft gleich anfangs. Die Gefühligkeit ſeines Weſens, die ihn ſorglich im Augenblicke des ruhigen Handelns macht, macht ihn erregt im Unglücke und raubt ihm die Widerſtandkraft im Leiden. Dieſelbe heftige Bewegung, dieſelbe Verſenkung in Schwermuth, denſelben Wechſel ſeines Innern, den er im erſten Acte nach ſeinem Abenteuer in Antiochien an ſich ſelbſt bemerkt, erleben wir daher ſteigend in ihm wieder nach dem vermutheten Tode ſeines Weibes und ſeines Kindes; wie damals wirft er ſich wieder in die weite Welt und überläßt ſich maaßloſem Grame, der Menſchen und ſeiner ſelbſt vergeſſend, bis ihn die unerkannte Tochter ſich ſelbſt wiedergibt und er zugleich mit ſich ſelber auch Tochter und Gattin wiederfindet. Der ekſtatiſche Uebergang von Leid zu Freude iſt hier mit eben der Meiſterſchaft angedeutet, wie vorher die plötzlichen Abfälle aus Hoffnung und Glück in Melancholie und Trauer. Wir ſagten, es iſt dieß nur in Umriſſen hingeworfen; aber dieſe Umriſſe ausführend in beſtimmtere Geſtalt zu bringen, iſt einem großen Schauſpieler ein weiter Raum in dieſer Rolle gegeben. Wir vermutheten daher oben, Shakeſpeare möchte dieſes in allen anderen Theilen höchſt unbedeutende Stück nur deßhalb zur Bearbeitung ausgewählt haben, um ſeinem Burbadge, der dieſe Rolle ſpielte, eine ſchwierige Aufgabe mehr zu bereiten.

Dieß würden wir für ausgemacht halten, wenn das Stück erſt um das Jahr 1609, wo es mit dem Beiſatze „neulich aufgeführt" zum erſtenmale gedruckt erſchien, von Shakeſpeare bearbeitet ſein ſollte, wie Collier annimmt. In dieſem Falle würden wir hier das Stück an unrechter Stelle beſprochen haben. Dryden aber, in einem Prologe den er 1675 zu der Circe von Karl Davenant ſchrieb, nennt es ausdrücklich Shakeſpeare's erſtes Stück und entſchuldigt damit ſeine Schwächen. Man muß geſtehen, es iſt ſchwer zu glauben, daß,

auch selbst in einem Zwecke wie der angegebene, Shakespeare in jener Zeit seiner höchsten Reife ein Stück wie den Perikles zum erstenmale sich sollte angeeignet haben. Vergleicht man die verfänglichen Scenen des vierten Actes mit dem ähnlichen in Maaß für Maaß, einem Stück das vor 1609 geschrieben ist, so glaubt man ungern, daß Shakespeare diese überwürzte Speise für die Million in dieser Zeit geschrieben oder auch nur aus der Hand eines Anderen stehen gelassen hätte. Wir möchten daher (wie auch Staunton thut) lieber annehmen, daß Shakespeare das Stück schon bald nach seiner Entstehung aus der Hand des ersten Dichters (um 1590) sich zu eigen gemacht. Um die Zeit, als das Stück mit Shakespeare's Namen (1609) gedruckt wurde, mag es dann vielleicht für Burbadge's Spielen zugerichtet und durch dasselbe zu seinem neuen Ruhme gelangt sein. Daß es damals frisches Aufsehen erregte, geht schon daraus hervor, daß aus eben dem aufgeführten Stücke und aus Twine's Erzählung Georg Wilkens 1608 eine Novelle zusammensetzte*: „die Geschichte des Perikles, wie sie neulich durch den würdigen und alten Poeten Gower aufgeführt ward". In ihr liest man die jambischen Verse und die Stellen unseres in Prosa umgesetzten Stückes vielfach heraus, aber in einer Weise, die uns schließen läßt, es sei das Stück wohl in einer vollkommneren Gestalt damals gegeben worden, als in der wir es heute lesen. Shakespeare's Feder (so leicht unterscheidbar ist sie) ist in dieser übertragenen Prosa in Ausdrücken wieder erkannt worden, die sich nicht in dem Stücke finden, die aber auf der Bühne gesprochen worden sein müssen. Als Perikles (III, 1) das im Meersturme geborene Kind empfängt, sagt er: Du wirst so rauh bewillkommt von der Welt, wie nie ein Fürstenkind. Dazu setzt die Novelle (p. 44. ed. Mommsen) die Anrede:. Armes Zollgroß Natur (poor inch of nature), drei bloße Worte, aus denen ein Jeder unse-

* Aus einem Exemplare der Züricher Bibl. neu herausgegeben von Tycho Mommsen. Oldenburg 1857.

ren Dichter heraushören wird. So leſen wir denn vielleicht dieß Stück in einer Geſtalt, die es weder trug, als Shakeſpeare die erſte, noch da er die letzte Hand daran legte.

Heinrich VI.

Unſere Bemerkungen zu den beiden Stücken, die wir beſprochen haben, waren weſentlich kritiſcher Natur, denn es kam in der That weniger darauf an ihren geringen Werth zu beſtimmen, als ihre Entſtehung und den Antheil den Shakeſpeare an ihnen hatte. Auch bei den drei Theilen der Hiſtorie von Heinrich VI. wird die Erörterung meiſt kritiſcher Art ſein, vorzugsweiſe aber die zu dem erſten Theile, deſſen Betrachtung von der der beiden letzten ganz abgetrennt werden muß. Die beiden letzten Theile von Heinrich VI. ſind von Shakeſpeare nach einem vorhandenen Originale gearbeitet, das unſeren Dichter ſchon frühe auf den Gedanken geleitet haben mag, nicht allein dieſe beiden Stücke durch ſeine Bearbeitung ſich anzueignen, ſondern auch die ganze Reihe ſeiner Hiſtorien nicht nur den Thatſachen nach, ſondern ſogar dem leitenden Gedanken nach ihnen anzuſchieben. Zu dem erſten Theile dagegen beſitzen wir keine Quelle; er iſt ſeinem Inhalte nach nur ſehr locker mit den letzten Theilen verbunden und dieſe Verbindung iſt erſt ſpäter in das Stück hineingetragen. Die zwei letzten Theile enthalten das Gegenſtück zu Shakeſpeare's Richard II. und Heinrich IV.; wie dieſe Stücke die Erhebung des Hauſes Lancaſter, ſo ſtellen ſie die Vergeltung des Hauſes York dar; der erſte Theil dagegen behandelte in einer urſprünglichen Geſtalt wohl nur die franzöſiſchen Kriege unter Heinrich VI. und die inneren Zwiſte, die die Verluſte in Frankreich veranlaßten. Der Satiriker Thomas Naſh ſpielt 1592 (in Pierce Penniless' supplication tho the devil) auf ein Stück an, in dem der tapfere Talbot, der Schrecken der Franzoſen, gleichſam vom Grabe erſtanden auf der Bühne wieder triumphire. Ob nun dieſe Anſpielung auf unſer Stück

oder auf einen anderen Heinrich VI. geht, der wie wir wiſſen 1592 von Henslowe's Geſellſchaft geſpielt ward, ſo iſt doch dieß in der That der weſentliche Gegenſtand deſſelben; was ſich auf den emporkommenden York und ſeine politiſchen Plane bezieht, iſt ohne Zweifel von Shakeſpeare erſt zugeſetzt, um das Stück mit den beiden Folgetheilen zu verbinden. Daß Shakeſpeare an dem Stücke anderen Antheil habe, als eben dieſen, iſt mit Beſtimmtheit zu verneinen; ſeit Malone's ausführlicher Abhandlung über die drei Theile von Heinrich VI. bis auf Dyce ſpricht man ihm in England dieſen erſten Theil am liebſten ganz ab. Er ſieht ſchon durch den außerordentlichen Prunk mit vielfältiger Gelehrſamkeit Shakeſpeare nicht gerade ähnlich; auch nicht in der Schreibart. Coleridge hieß die Rede Bedford's am Anfange des Stückes mit dem Blancverſe in Shakeſpeare's erſten ächten Stücken vergleichen, und wenn man ſie dann Shakeſpeariſch finde, ſo werde er ſagen, man habe Ohren, aber kein Ohr. Hat der Stoff den Dichter bewogen, ſich das Stück zur Ergänzung der zwei folgenden Theile anzueignen, ſo iſt ohne Frage ſein Antheil daran ein ſehr geringer. Daß er ſelbſt, nach der damaligen Sitte, das Stück urſprünglich in Geſellſchaft mit anderen Dichtern gearbeitet habe, iſt uns nicht glaublich, weil ein Mann von dem Selbſtgefühle Shakeſpeare's die ganze Unnatur dieſes Gebrauches früh empfinden mußte. Wohl iſt dagegen wahrſcheinlich, daß das Stück, das er bearbeitete, verſchiedene Hände gleichzeitig beſchäftigt hatte, weil ſich deren mehrere ganz deutlich unterſcheiden laſſen.

Kein Stück iſt ſo gut zu brauchen, um daran zu entwickeln, wie Shakeſpeare, ſobald er Er ſelbſt war, ſeine dramatiſchen Arbeiten *nicht ſchrieb*. Seine hiſtoriſchen Stücke folgen in den geſchichtlichen Thatſachen meiſtens der Chronik von Holinſhed und halten ſich ſtreng an Reihenfolge und Ordnung, alle Mythe verſchmähend. Der erſte Theil von Heinrich VI. dagegen folgt einer anderen hiſtoriſchen Erzählung (Hall) und nimmt aus Holinſhed und anderen unbekannten Quellen Einzelnes hinzu; ſehr grobe hiſtoriſche Verſtöße, Ver-

miſchung der Perſonen, eine merkwürdige Verwirrung in der Zeitrechnung, dazu eine Reihe von ganz ungeſchichtlichen Zuſätzen charakteriſiren die Behandlung dieſer Hiſtorie, wie ſie ſich Shakeſpeare nirgends erlaubt hat. Die Geſchichte der Gräfin von Auvergne, die verdreifachte Feigheit Faſtolf's, die Wiedereinnahme Orleans' durch Talbot, der Ueberfall von Rouen, die Gefangennahme Margareten's durch Suffolk ſind lauter Erfindungen, zum Theil aus patriotiſchem Eifer hervorgegangen. Dergleichen ſchien nicht Shakeſpeare's ſonſtige Anſicht von einer dramatiſchen Hiſtorie zu ſein, die er überall möglichſt ſtrenge an den ächten überlieferten Stoff band. Es kann nicht unſere Abſicht ſein, dieſe geſchichtlichen Irrthümer auseinanderzuſetzen, da wir Shakeſpeare's hiſtoriſche Stücke nicht unter dieſem Geſichtspunkte betrachten; wir dürfen einfach auf Courtenay's Commentarien über die hiſtoriſchen Stücke Shakeſpeare's (2 Bände) verweiſen, wo dieſe Betrachtungsweiſe ausſchließlich angelegt iſt.

Nehmen wir das Stück rein aus dem dramatiſchen Geſichtspunkte und betrachten es als eine Bühnenarbeit, ſo bietet es, wie wir ſagten, im Gegenſatz zu Shakeſpeare's ſonſtiger Verfahrungsweiſe eine vortreffliche Lehre. Es iſt hier keine Einheit der Handlung, ja nicht einmal wie in Perikles eine Einheit der Perſon. Faßt man die einzelnen Scenen ſcharf in's Auge, ſo fallen ſie in der Art locker auseinander, daß man ganze Reihen davon ausſcheiden kann, ohne das Stück dadurch ſchlechter, ja vielleicht nicht ohne es dadurch beſſer zu machen: ein Verſuch den man ſelbſt in Perikles nicht weit treiben könnte. Dieß darf man nur oberflächlich inne geworden ſein, um zu fühlen, wie ſehr die dramatiſchen Kunſtwerke vor Shakeſpeare entfernt waren von jenem planmäßigen inneren Bau, der eine Zerſtückelung ohne Entſtellung nicht zuläßt.

Man kann in dieſem erſten Theile von Heinrich VI. die Scene zwiſchen Talbot und der Gräfin Auvergne (II, 3.) weglaſſen, und das Stück verliert nur einen unweſentlichen dramatiſchen wie geſchichtlichen Auswuchs.

Man kann die Werbung Suffolk's um die gefangene Margarete ausscheiden, und man wird finden, daß dann V, 4. mit V, 3. zu Einer Scene viel natürlicher zusammenschmilzt; die Hinrichtung der Jungfrau, die jetzt ganz nutzlos aufgeschoben wird, schließt sich dem frühern an, ohne daß man auch nur eine Zeile zu ändern brauchte. Wäre dieser Auftritt Zusatz, so müßte die damit in Zusammenhang stehende letzte Scene (V, 5.), in welcher der König Margareten zu seiner Gattin wählt, gleichfalls angeschoben sein. Man scheide auch sie aus, und man wird finden, daß das Stück alsdann mit dem Frieden Wincheſters (V, 4.) einen vollkommenen, ja mit dem Hauptinhalte weit besser stimmenden Schluß hat.

Die Scenen von Talbot's und seines Sohnes Tod (IV, 5. 6.) haben ohne Zweifel, da sie sich auf den Hauptheldeu beziehen, schon in dem ursprünglichen Stücke gestanden, sind aber unmöglich von demselben Verfasser, der das Stück in seinen Haupttheilen geschrieben hat. Sie sind von einer lyrisch elegischen Färbung, an sich nicht ohne poetische Schönheit, aber völlig undramatisch. Ganz im Gegensatze von Coleridge und Collier würden wir gerade in dieser sentimentalen Ader die Feder Shakespeare's am allerwenigsten vermuthen.

Man kann die Scene von Mortimer's Tod (II, 5.) und seinen politischen Unterricht an York herausheben, ohne sie zu vermissen. Die folgende erste Scene des dritten Actes schließt sich dann enge an die früheren Zwiste an. Noch mehr: man kann den Auftritt im Tempelgarten, wo der Streit zwischen der rothen und weißen Rose anhebt, und dann Alles was im Folgenden auf diese Scene, auf York und sein Thronverhältniß und seinen Streit mit den Lancasters Bezug hat, ausscheiden, und es bleibt dann erst ein einheitlicheres Stück übrig, das die französischen Kriege und daneben die heimischen Factionen behandelt, durch welche der Kampf in Frankreich entmuthigt und der große Fall der englischen Sache veranlaßt wurde.

Selbst diese Ueberwirkungen des Factionsgeistes in den Gang der französischen Kämpfe scheinen nicht alle in dem ursprünglichen

Stücke gelegen zu haben. Das Eingreifen des Streites zwiſchen Sommerſet und York in den Gang der Kriege und ſeine Einwirkung auf Talbot's Tod ſcheint nach der ganzen Haltung der betreffenden Scenen ein Zuſatz des letzten Bearbeiters. Talbot iſt in Noth; die zwei Herzoge Sommerſet und York werden von Lucy um Hülfe angegangen in zwei aufeinander folgenden Auftritten (IV, 3. 4.), die zwiſchen jene elegiſchen Talbotſcenen in einem ganz anderen Stile eingeſchoben ſind; ſie weigern ſich aus gegenſeitiger Feindſchaft; dadurch ſieht Lucy voraus, daß Talbot zu Grunde gehen wird und beklagt ſeinen Fall gleichſam als ſchon geſchehen. Nun folgt Talbot's Todesſcene; kaum iſt York's Name, um eine flache Verbindung mit jenen beiden Scenen herzuſtellen, genannt dabei; von ſeinem Streite mit Sommerſet nichts; über Talbot's Leichnam erſcheint dann Lucy und klagt nun über ſeinen Tod in einem Tone, als ob er weder davon etwas gewußt noch auch nur geahnt habe!

Scheidet man alle dieſe Handlungen zwiſchen York und Sommerſet, Mortimer und York, Margarete und Suffolk aus, und lieſt ſie abgetrennt für ſich, ſo ſieht man auf eine Reihe von Scenen, die Shakeſpeare's Vortrag in ſeinen hiſtoriſchen Stücken eben in der Art erkennen laſſen, wie man ſich denken würde, daß er am Anfang ſeiner Laufbahn geſchrieben haben möchte. Hier iſt der geſchickte, witzige Gang der Rede und der Keim ſeiner bilderreichen Sprache, hier ſind ſchon die feinen geiſtreichen Erwiderungen, die gewähltere Form der Ausdrücke; hier in Mortimer's Todesſcene und in der Lehre ſeiner tiefverſtellten ſchweigenden Politik an York iſt, wie auch Hallam urtheilt, ſchon ganz die Shakeſpeare'ſche Innigkeit und Menſchenkenntniß in ähnlichen pathetiſchen oder politiſchen Scenen ſeiner anderen Stücke; Alles nicht in jener Fülle und Meiſterſchaft wie ſpäter, aber wohl in der Anlage, die die ſpätere Ausbildung errathen läßt. Dieſe Stellen ſtechen dann entſchieden ab gegen die trivialen langweiligen Kriegsſcenen, und die wechſelnd bombaſtiſch und platt geſchilderten Zwiſte zwiſchen Gloſter und Wincheſter; die Einen wie die Anderen

halten ſich ganz auf der gewöhnlichen Heerſtraße der Poeſie und haben freilich auch ſo noch des friſchen poetiſchen Stoffes, wie ihn eine jugendliche Kunſt ſpielend dahin wirft, genug, daß ſie Schillern zu ſeiner Jungfrau von Orleans einzelne ſchöne Züge, ja den Hauptgedanken ſeines Stückes zu liefern vermochten. Setzen wir für ausgemacht, Shakeſpeare habe alle jene Scenen erſt eingeſchoben, ſo kann man ſich vollſtändig erklären, warum. Sie verbinden dieſen erſten Theil auf's engſte mit dem zweiten und dritten, mit dem er ſonſt in keinerlei Verbindung geſtanden hätte. Der York, der Hauptheld der beiden letzten Theile, erſcheint hier in ſeinen Anfängen; die Margarete, die dort neben ihm die vorderſte Figur bildet, iſt hier in ihrer Entſtehung; die letzte Scene des erſten Theils iſt auf das abſichtlichſte in engſten Zuſammenhang mit der Anfangsſcene des zweiten Theiles geſetzt. Den ſpäter geſchriebenen Richard II. hat dann Shakeſpeare, wie er in einem geſchichtlichen Gegenſatze zu dieſen Theilen Heinrich's VI. ſteht, auch in einen ſehr ſichtlichen dramatiſchen Bezug zu eben dieſen zugefügten Scenen geſetzt. Wie dort das gefährliche Emporkommen des Hauſes Lancaſter von dem Zweikampfe Norfolk's und Heinrich's ſeinen Ausgang nimmt, ſo hier der Streit der beiden Roſen von der Ausforderung zwiſchen Vernon und Baſſet; wie dort der ſchwache Richard den Lancaſter erſt zurückſetzt und bedroht, dann ſchont und durch Schonung ihn erhebt, ſo emancipirt hier der junge ſchwache Heinrich VI. den gekränkten, ſeiner Ehren beraubten York zu ſeinem eigenen Verderben. So hätte Shakeſpeare durch die Zugabe dieſer Scenen zwar den erſten Theil Heinrich's VI., als ein abgetrenntes Stück geſehen, noch loſer gemacht als er ſchon urſprünglich war, aber er hat dagegen die drei Theile unter ſich ſo verbunden, daß ſie ein einheitliches Bild von der Regierung Heinrich's VI. und zugleich in dem Emporkommen York's ein vollſtändiges Gegenſtück zu dem Emporkommen des Hauſes Lancaſter abgeben, zu deſſen Schilderung er wahrſcheinlich ſchon den Plan machte über der Bearbeitung Heinrich's VI.

Die beiden letzten Theile von Heinrich VI. betrachten wir füglich als ein einziges Stück, als eine dramatiſche Geſchichtschronik in zehn Acten: weder der äußere Bau, noch ein innerer Gedanke hält beide Theile anders als mechaniſch von einander getrennt. Die Vorgänge in Frankreich, der Hauptgegenſtand des erſten Theiles, ſind hier in den tiefſten Hintergrund gedrängt; der Leſer bemerkt kaum die knappen Stellen, wo man erfährt, daß Sommerſet nach Frankreich geſandt wird und dieſen koſtbaren Beſitz für England völlig verliert. Der Inhalt beider Theile iſt der Kampf der Häuſer Lancaſter und York, das Verſinken von Englands Macht unter dem ſchwachen heiligen Heinrich VI., und das Emporkommen York's, des Vaters Richard's III. Später hat Shakeſpeare das Gegenſtück zu dieſem Werke geſchaffen, die vorausgegangene Erhebung des Hauſes Lancaſter, das Emporkommen Bolingbroke's über den ſchwachen weltlichen Richard II. Im zweiten Theile (VI, 1.) iſt in einer Stelle, die Shakeſpeare's Eigenthum iſt, ausdrücklich darauf hingewieſen, daß Heinrich's VI. Fall die Sühne ſei für den unrechtmäßigen Mord Richard's II. durch die Lancaſters. Aus andern Stellen läßt ſich nachweiſen, daß Shakeſpeare die Chronik von Holinſhed bereits zur Hand hatte, als er die Originale der beiden letzten Theile Heinrich's VI. umſchuf: er mochte die ganze Geſchichte des Kampfes der beiden Häuſer gleich über dieſer erſten ſeiner hiſtoriſch-dramatiſchen Arbeiten überſehen, ihren poetiſchen und hiſtoriſchen Werth erkannt und früh den Plan zu dem Cyclus hiſtoriſcher Stücke gefaßt haben, den er bald nach dieſer Arbeit ausgeführt hat.

Wir haben bereits geſagt, daß Shakeſpeare in den beiden letzten Theilen Heinrich's VI. zwei Stücke nur überarbeitet hat, deren Originale erhalten und von Halliwell in den Schriften der Shakeſpeare Geſellſchaft neu herausgegeben ſind*. Dieſe Werke, die eine natür-

* The first part of the contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster und the true tragedy of Richard duke of York. Die

liche Muthmaßung auf Robert Greene zurückführt, mit Shakespeare's Bearbeitungen zu vergleichen, heißt in die innerste Werkstätte seines jugendlichen poetischen Genius hineinblicken. Hätten diese beiden Stücke nichts gethan, als Shakespeare's Auge auf die höhere geschichtliche Welt hinübergelenkt, so wären sie schon dadurch in der Geschichte seines Geistes von der entschiedensten Bedeutung.

Für die englische Bühne war es ein außerordentliches Glück, daß sie bei ihren ersten Entwickelungen auf die Stoffe der inländischen Geschichte fiel. In den Quellen, aus welchen die Dramatiker anderweitig zu schöpfen pflegten, den Ritterromanen, alten Mythen und Geschichtssagen, Novellen und Volksbüchern von abenteuerlichem Inhalte, war die Unnatur groß, der Ungeschmack größer; die Kunst der dramatischen Dichter war schwach; wo der Stoff ihrem freien Erfindungsvermögen viel Raum ließ, artete das Geschaffene in Verzerrungen aus; so entstanden solche Werke wie Titus und Perikles. In den naiven und schlichten Chroniken ihrer heimischen Geschichte dagegen fanden die Dramatiker in jenen Bürgerkriegen einen großen, mächtigen Stoff vor, eine Natur die ihnen gleichartig war, ein handelndes Volk das sie kannten, vortretende Charaktere die ihnen verständlich waren, sie fanden die psychologische Wahrheit fertig und vorräthig, an der sie in ihren romantischen Versuchen vergeblich herumriethen. Gerade als Shakespeare zu dichten anfing, trieb dieses vaterländische Drama, wie wir oben sahen, den ersten Saft. Unter den ersten Historien nannten wir Greene's Heinrich VI.; er ist fast der ganzen Reihe der vorshakespeare'schen Stücke dieser Gattung überlegen. Die Chronik der Geschichte ist darin oft nur übertragen und

---

ältesten Drucke sind von 1594 und 1595, und tragen nicht Shakespeare's Namen. Die Tragödie vom Herzog von York ist von den Dienern des Grafen Pembroke gespielt worden, für die Greene, aber Shakespeare niemals schrieb. Nach Shakespeare's Tode sind 1619 beide Stücke mit seinem Namen zusammengedruckt von einem Pavier, der auch andere zweifelhafte und unächte Stücke Shakespeare's gedruckt hat.

trocken in Scene geſetzt, aber gerade dieß bringt nur um ſo lebhafter den Werth zu Tage, der an und für ſich in einem bedeutenden, der einfachen Natur entlehnten Stoffe gelegen iſt.

Die deutſchen Leſer kennen dieſe beiden Stücke nicht und können ſie daher auch nicht mit Shakeſpeare's Ueberarbeitung vergleichen; es iſt aber nöthig, daß wir von ihnen ſprechen, wie ſie in ihrer urſprünglichen Geſtalt ſind, um zu zeigen, was ſie Shakeſpeare darboten, was in ihnen das anregende für ſeine hiſtoriſchen Dramen geweſen iſt, und was er in ſeinem Heinrich VI. (2. u. 3. Thl.) hinzuthat.

Wenn Tieck behauptete, im Plane laſſe ſich nichts bei Shakeſpeare, ſelbſt ſein Edelſtes und Beſtes nicht, mit der Geſchichtstragödie von Heinrich VI. vergleichen, und es wachſe darin der Geiſt mit dem Gegenſtande, wenn Ulrici die Compoſition wahrhaft Shakeſpeariſch nannte, ſo verrathen beide, daß ſie Stoff und Form nicht trennen und daß ſie die Chroniken, denen dieſe Dramen folgen, nicht mit der dichteriſchen Behandlung verglichen haben. Von Plan und Anlage kann in einem Stücke nicht viel die Rede ſein, welches unter wenigen Ausnahmen und Irrthümern dem Gange der Chronik einfach folgt, die verſchiedenen Schichten des Stoffes nacheinander abſchält, und wie die Chronik eine Reihe von Scenen vorführt, die (wie die Anekdote von dem Waffenſchmied und dem lahmen Simpcor) nur in einem ſehr loſen Verbande mit dem großen Gange des Ganzen ſtehen. Wer die Erzählungen von Hall und Holinſhed neben Heinrich VI. lieſt, der wird die ſehr genaue Abſchrift des erzählten Textes ſelbſt an Stellen gewahren, wo er ſie am wenigſten vermuthet hätte. Der volksthümlich humoriſtiſch gehaltene Aufſtand von Cade im zweiten Theile liegt ſchon ſo ſehr in der geſchichtlichen Quelle vor, daß ſelbſt die einzelnen Reden der Rebellen ſich zum Theile wörtlich in der Chronik von St. Albans finden, wie ſie Stow in ſeiner Erzählung von Wat Tyler's und Jack Straw's Aufſtande anführt. Einzelne hochpoetiſche Stellen, die Prophezeihung Heinrich's VI. über Richmond, die kecke

Antwort des gefangenen Prinzen von Wales, die Ermordung des jungen Rutland u. A. sind nicht nur der Chronik entlehnt, die letztere Scene macht auch bei Holinshed einen ergreifenden poetischen Eindruck. Wo nach Tieck's Ausdruck mit dem Gegenstande der Geist in diesen Stücken wächst, ist es nur weil dieß auch in dem Stoffe der Chronik der Fall ist; man darf nur dem zweiten Theile gegenüber bei Holinshed die Stellen nachlesen, wo nach Gloster's Ermordung die Geschichte anfängt reicher und fesselnder zu werden, eben wie das Drama auch. Der Inhalt ist eben das Große und Anziehende in diesen Stücken, und er ist es auch in der schlichtesten geschichtlichen Form. Das Schauspiel dieser großen Lawine des Zusammensturzes aller Kräfte in dem vaterländischen Staate, diese Auflösung aller Bande, dieses Chaos, in dem Unthat die Unthat verschlingt, Verbrechen aufsteigt über Verbrechen und eine unerbittliche Nemesis den frevelnden Menschen dicht auf den Fersen folgt, dieß Alles hat in sich einen mächtigen Zug, der den Dichter emporreißt, mehr als er von dem Dichter geschaffen zu werden brauchte. Dieses Gemälde von dem allmähligen Schwinden aller Staatskräfte ist weit mehr ein Bild rein geschichtlicher Wahrheiten und großer Erfahrungen in natürlicher Folge, als ein Entwurf dichterischer Schönheiten, die durch harmonische Ineinanderfügung wirken; was ihm aber den tiefen, den Wirkungen der Kunst gleichen Eindruck auf das Gemüth verleiht, das ist die moralische und poetische Gerechtigkeit, die wir in dem Dichtwerke nicht vermissen wollen, und die in dem Geschichtswerke des obersten Meisters nirgends vermißt wird, wo, wie in allen Revolutionszeiten, die Triebfedern, Handlungen und Schicksale der Menschen offener vor uns da liegen. Wir sehen im zweiten Theile zuerst den Protector des Reichs an seiner eigenen Schwäche und sein Weib an ihrem verbrecherischen Hochmuthe zu Grunde gehen. Sie fallen durch die Kabalen des verfeindeten, in dem schlechten Zweck aber verbündeten Adels, der seit Richard II. Englands Unheil gewirkt hatte. Der Fall Suffolk's wieder und die Rebellion von Cade ist ganz dargestellt als

eine verſchuldete Strafe der Ariſtokratie, als eine Erhebung der leidenden unteren Klaſſen gegen den Druck, die Gewiſſenloſigkeit und die Härte des Adelsregimentes. Dieſe Volksherrſchaft ihrerſeits ſehen wir dann ſchleunig in ihrer eigenen Raſerei und Thorheit untergehen. Auf den Trümmern des ſchlau benutzten Adels und des aufgehetzten Volkes aber erhebt ſich nun York zu der Würde eines neuen Protectors, geſtützt auf die Volksgunſt und auf die eigenen kriegeriſchen Thaten und Verdienſte. Am Ziele ſeiner Beſtrebungen läßt er ſich zum Meineide verleiten, und die Rache folgt auf dem Fuße: er fällt mit einem ſeiner Söhne, Rutland, einen erſchütternden Fall. Der König ſelbſt, der in thatloſer Schwäche und beſchaulicher Frömmigkeit zwiſchen dem Zerfalle aller Dinge als ihre letzte Urſache, halb unzurechenfähig, ſteht, wird nun auf Verführung der Königin auch ſeinerſeits meineidig und fällt in die Gewalt und unter das Schwert ſeiner Feinde. Aus dem Blute Rutland's und des Prinzen von Wales entſpringt dann eine neue Saat von rächenden Schickſalen. Es fällt der Clifford, der jenen gemordet, es wankt der Eduard auf dem Throne, der bei des Prinzen Ermordung anweſend war, es fällt der tapfere Warwick, der zuletzt aus perſönlicher Gereiztheit ſeiner alten Partei noch untreu wird. Durch alle dieſe Unfälle und Straffälle geht die Königin Margarete unangetaſtet wie eine Schickſalsgeſtalt hindurch, um die feinſte Rache der Nemeſis zu erfahren: als eine Gefangene auf den Thron von England gekommen, als eine Bettlerin berlitten geworden, hetzte ſie nach dem Sprichwort das Pferd zu Tode, und ſieht all ihre Glorie zu eigener Qual überlebend zu Grabe gehen; die Quelle aller dieſer Leiden, ſoll ſie dieſelben bis auf die Hefe ausleeren. Dieſe ganze Entwickelung nun aber, das ſieht man wohl, iſt nur Geſchichte und nicht poetiſcher Plan und Compoſition; dieſe Handhabung der Gerechtigkeit ſelbſt, die ſo planmäßig und dichterliſch ausſieht, iſt der Chronik einfach entnommen. Bei der Stelle wo der Prinz von Wales (3r Thl. V, 5.) erſtochen wird, machen die Chroniken von Hall und Hollinſhed die ausdrückliche und nachdrück-

liche Bemerkung: „für dieſe ruchloſe That hätten die meiſten der Thäter in ihren ſpäteren Tagen den gleichen Kelch getrunken, in Folge der verdienten Gerechtigkeit und gebührenden Strafe Gottes“. In dieſem Geiſte ſchrieb man damals und ſchreibt man in jeder urſprünglichen Zeit die Geſchichte überall. Dieſer Gedanke iſt nachher von Shakeſpeare in Richard III. an den Schickſalen eben jener Thäter ganz im Einzelnen, ganz mit dem gleichen Nachdrucke ausgeführt worden. Man könnte ſich zu der Vermuthung verſucht fühlen, Shakeſpeare habe aus dieſem Stücke und dieſer Geſchichte von Heinrich VI. die Forderung der poetiſchen Gerechtigkeit gelernt in ſeine Kunſt herüber zu nehmen; ſie iſt gleich in der Fortſetzung Heinrich's VI., in Richard III., faſt zu grell gehandhabt, um überall dichteriſch ſchön heißen zu können; es iſt ihr in allen ſpäteren Dichtungen Shakeſpeare's mit der größten Gewiſſenhaftigkeit, in vielen mit einer bewundernswürdigen Feinheit genügt. Dieſe Forderung iſt in jedem Falle nicht aus einem Syſteme der Aeſthetik noch aus dem Vorbilde alter Meiſter in des Dichters dramatiſche Kunſt eingegangen, ſondern rein aus derſelben Beobachtung der menſchlichen Natur und Geſchicke, zwiſchen denen auch jede ältere naive Geſchichtſchreibung die enge Verbindung erkennt, die den Menſchen überall als den Schmied ſeiner eigenen Schickſale zeigt.

Dieſen bedeutenden Stoff der Geſchichte nun hat Robert Greene in ſeinen beiden Stücken, wenn ſie von ihm ſind, mit Verſtändniß ergriffen, aber in einer ſehr ungleichen Behandlung dramatiſirt, die ſich rein nach der Bedeutung der Materie und ihrer Ausführung in ſeinen Geſchichtsquellen richtet; Beweis genug, wie wenig künſtleriſche Geſtaltung dabei im Spiele war. Und hier liegt der große Unterſchied dieſer und der Shakeſpeare'ſchen Hiſtorien, daß in den letzteren, wo ſie auch der Chronik mit gleicher Treue folgen, der Dichter gerade dort gewöhnlich am größten hervortritt, wo ihn die Chronik verläßt. Im zweiten Theile Heinrich's VI. iſt in dem dritten Acte eine tüchtige und kräftige Anlage; die Volksſcenen von Cade's

Aufſtande ſind ſchon bei Greene voll glücklicher humoriſtiſcher Lebendigkeit. Im dritten Theile iſt der erſte Act, der Fall York's, in einem hohen Pathos und ohne die herkömmlichen Uebertreibungen der älteren dramatiſchen Schule gehalten; in den Reden York's und Margaretens konnte Shakeſpeare die ächte Sprache großer Leidenſchaften lernen und er fand ſich hier nicht bewogen, Vieles von ſeinem eigenen hinzuzugeben. In dem zweiten Acte, wo ſich York's Söhne emporraffen, herrſcht durchgängig eine treffliche Kriegskraft vor, und auch hier hat Shakeſpeare mit dem richtigſten Gefühle ſeine beſſernde Hand zurückgehalten. Von dem dritten Acte an aber, und beſonders im vierten und fünften, wo ſich an dem ſchwachen wollüſtigen Eduard und ſeiner Bettelkönigin die Geſchichte von Heinrich VI. noch einmal im Kleinen abſpiegelt, beginnt eine Staatsaction ohne viele pathetiſche Bewegung; mechaniſch und eilig folgen ſich die Scenen, ohne weiter ein feſſelndes Intereſſe zu erregen; ſie ſind knapp ſelbſt bei Shakeſpeare, der ſich gleichwohl alle Mühe gegeben hat, aus den noch viel knapperen, ſkelettartigen Scenen des älteren Stückes etwas zu machen, ihren Inhalt zu dehnen, die ſonderbare Haſt zu dämpfen, mit welcher der erſte Dichter zum Ende will. Noch in Shakeſpeare's Bearbeitung kann der Leſer dieſe dilettantiſche Naivetät beobachten. In der achten Scene des vierten Actes geht Warwick eben nach Coventry, und im ſelben Augenblicke weiß das Eduard, als ob ſie ſich auf der Treppe begegnet wären; V, 5. wird der Prinz von Wales getödtet und in der nächſtfolgenden Scene weiß es bereits der Vater. Die Eiligkeit zum Ende iſt ſo groß, daß ſie ſich in ſtehenden Redensarten förmlich ausdrückt. Die Fragen: was fehlt nun noch? was folgt? was bleibt noch übrig? wiederholen ſich in den beiden letzten Acten zu verſchiedenen Malen. Ungleich, wie dem Geſagten zufolge der geſchichtliche Stoff in Scene geſetzt iſt, ſind auch die Charaktere gezeichnet. Was dem Dichter aus der Geſchichte mit ſtarken Zügen entgegen trat, das behandelte er mit offenem Verſtändniß und theilweiſe mit glücklicher Vorliebe; der Volksliebling Warwick, der

Schöpfer und Vernichter von Königen, der kohlſchwarzhaarige, der ſtotternde polternde Günſtling und Förderer der Yorks, war eine ſolche Figur, die ſich von ſelber ſchrieb und ſpielte; für jene haarbuſchigen Heldenſpieler, die Hamlet verſpottete, eine dankbarſte Rolle. Jener Cardinal Wincheſter, voll Ehrgeiz und Prieſtertücke, mit den rothfunkelnden Augen und dem von Haß geſchwollenen Herzen, das zuletzt in der Pein des Gewiſſens aufbricht; jener trotzige Ariſtokrat Suffolk, unwürdig im Glück, in der Gefahr gehoben, in den Tod gehend mit der Würde und der Erinnerung an jene großen Männer des Alterthums, die in ähnlicher Weiſe durch niedere Hände gefallen ſind, dieß waren Charakterformen, denen ein Dichter wie Greene oder Marlowe gewachſen war. Auch York und die Frauenrollen, auf die wir zurückkommen, ſind vortrefflich gehalten. Die tiefer angelegte Natur eines Humphrey dagegen iſt meiſt nur umſchrieben, und eine ſo zarte heilige Geſtalt vollends wie Heinrich VI. iſt ganz im ſchweigenden Hintergrunde geblieben und hat erſt bei Shakeſpeare Leben und Seele erhalten. Ungleich alſo ſind die Charaktere, ungleich iſt die Organiſation der einzelnen Partien, ungleich iſt auch der poetiſche Vortrag. An einzelnen Stellen nicht ohne große und natürliche Bewegung, ſind die Stücke im Ganzen trocken und mager; nirgends ſo ungeſchickt, daß Shakeſpeare viel wegzuwerfen nöthig gehabt hätte, aber auch an ſehr wenigen Stellen in ſo natürlicher Fülle, daß er nichts hinzuzuthun gefunden hätte. Wie in der Charakteriſtik der Perſonen, ſo iſt in dem Vortrage mancher ſtarke und glückliche Pinſelſtrich, aber ohne Schmelz und Verarbeitung der Farben; an Aſſonanzen, Wort- und Reimſpielen iſt der Dichter nicht arm; manche ſprichwörtliche Stelle von allgemeiner Wahrheit, manches vortreffliche poetiſche Bild blickt mitten aus verſificirter Proſa heraus, und es iſt eine Eigenthümlichkeit dieſer Bilder und Gleichniſſe, daß ſie ſehr viel von Jagd, Thieren und Thiereigenſchaften hergenommen ſind, daß ſich viele gleichſam phyſiologiſche Concepte darunter finden, wo in dem harten Geſchmacke des Titus Andronicus

menſchliche Organe, Lippen, Mund oder Augen belebt und in oft ekeln Verrichtungen breit ausgemalt werden.

An dieſe ſo beſchaffenen Stücke trat nun Shakeſpeare heran, um ſie durch eine Verarbeitung ſeiner Bühne anzueignen. Er that es mit der Ehrfurcht eines Schülers, dieß verräth ſich in der Scheu, zu ſtreichen; er that es mit der Geſchicklichkeit der künftigen Meiſterſchaft, dieß verräth ſich in dem Drange der Verbeſſerung, in dem er faſt keine Zeile ſtehen ließ wie ſie ſtand. Vieles von den Härten des Zeitgeſchmacks iſt auch bei ihm zurückgeblieben, ja das Aehnliche von ihm zugefügt worden. Die Freude am Gräßlichen und Blutigen blickt nicht allein aus jener Trauer Margaretens über Suffolk's Kopf und der Schilderung Warwick's von der Leiche des ermordeten Humphrey, die Shakeſpeare vorfand, ſondern auch aus den Worten Eduard's an Warwick heraus (V, 1.): „dieſe Hand um dein Haar gewunden, ſoll, weil dein Kopf noch warm iſt und neu abgeſchnitten, mit deinem Blute in den Staub ſchreiben" u. ſ., die von Shakeſpeare herrühren. Vieles von jener hyperboliſchen Poeſie italieniſchen Geſchmacks begegnet auch hier, deren meiſtes Theil Beſchreibung, Häufung künſtlicher Epitheta, falſcher Prunk mit mythologiſchen Bildern und gelehrten Citaten iſt. Der Schwulſt in jenen Stellen, wo von einem Ocean von Salzthränen und von den verſchlingenden Tatzen des Löwen die Rede iſt, iſt oft gerügt worden; die weitgeſuchte, überſpannte Liebesſehnſucht der Königin Margarete (II, 2.) erinnert ganz an den Stil der Lucretia. Im Ganzen aber hat der natürliche, einfach geſchichtliche Stoff den Dichter aus dieſer verkünſtelten Redeweiſe herausgeriſſen. Seine Neigung zu ſeltener, ungewöhnlicher Rede, die Fülle von Figuren und Bildern, der Schwung ſeiner poetiſchen Anſchauung hat ihn ſelten zur Ueberſchwenglichkeit geführt, ſie diente ihm nur, dem dürren Gerippe ſeines Vorgängers Fleiſch und Blut zu geben. Der natürliche Gedankengang, die Fülle des Gefühls, die Ordnung, in der ſich die Leidenſchaft entwickelt und ihre Ausdrücke ſich bewegen, Alles, worin ſich die eigentliche Kraft des

Dichters offenbart, ſtellt ihn, wenn man vergleicht, neben den erſten Verfaſſer wie einen geborenen Meiſter. Man leſe das Original in ſeinen bewegteren Stellen, man wird es faſt überall dürftig und mangelhaft finden; was man dunkel vermißt und entbehrt, das hebt uns der ächte Dichter aus der Seele heraus und ſetzt es mit einzigem Maaße und natürlichem Gefühle hinzu. Es iſt ein feſter Stamm, an dem er ſich aufrankt, in dem er aber durch ſeine umgebende Wärme gleichſam Blüten und Blätter erſt zum Ausſchlagen treibt. Wer die Originale mit Shakeſpeare's Bearbeitungen vergleichen kann, der leſe im zweiten Theile die Scene zwiſchen Gloſter und ſeiner Frau (II, 4.) und achte, wie dort in den Reden der Herzogin die Gedanken unnatürlich ſpringen und wie Shakeſpeare mit verbindenden Mittelgliedern die Lücken auszufüllen verſteht; er leſe (II, 3, 1.) den Anſchlag zum Sturze Humphrey's, wie die Königin dort mit der Berathung plump und ohne Vorbereitung hereinbricht, wie dagegen Shakeſpeare den Weg dahin glättet und ebnet. Nachdem Humphrey ermordet iſt (III, 2.), hat die Königin dort nur den einfachen Gedanken der kalten Ueberlegung: ich ſtand mit Gloſter ſchlecht, man wird glauben, ich tödtete ihn. Aber Shakeſpeare läßt ſie die Künſte weiblicher Verſtellung entfalten, und indem ſie die bewegte Bruſt hinter Selbſtbeklagung birgt, welch Aufgebot leiht er ihr von Falſchheit, Täuſchung und Heuchelei! Man folge ihm von da vorzugsweiſe zu den Selbſtunterredungen des liſtigen York. In ſeinem erſten Monologe legt er (in dem ältern Stücke) in kalter Berechnung ſeine politiſchen Pläne auseinander; er berichtet dürftig wie der Chroniſt über die thatſächlichen Verhältniſſe; keine Regung des Gefühls, keine lebendige Anſchauung der Lage. Dieß beflügelt Shakeſpeare durch poetiſchen Schmuck, durch Züge des Charakters, durch Fülle der Rede, durch Veranſchaulichung der Verhältniſſe; man erfährt nicht allein, daß York den Volksmann Cade zur Rebellion gebrauchen will, ſondern auch wer Cade iſt und warum er ihn zu dieſer kühnen Rolle gebrauchen kann. Eben ſo haftet York in einem weiteren ſeiner Mo-

nologe (III, 1.) an dem einfachen faktiſchen Berichte und der nächſtliegenden Betrachtung: Ich brauche Truppen, ihr gebt mir ſie, ich werde ſie gebrauchen. Was aber Shakeſpeare hinzuthut, iſt die dort mangelnde Empfindung und Leidenſchaft: die treibenden Vorſtellungen einer tief von Ehrgeiz, aufgewühlten Seele, die arbeitſame Geſchäftigkeit eines Gehirns, in dem ſich die aufſtrebenden Gedanken jagen, deren jeder von Würde träumt, zeichnen das Gemälde des alleinſtehenden, mit ſich ſelbſt verkehrenden Mannes, nicht die kalte Herzählung der Thaten die in der Zukunft liegen, deren Beweggründe allein dieſer ſeiner einſamen Gegenwart angehören. Dort erhält man den Eindruck, als ob der froſtige Berechner ſogar ſeinen Ehrgeiz planmäßig entwürfe wie ſeine Thaten, wo hier die bewegende Kraft ſeiner Seele, ihn ſelber bemeiſternd, arbeitet, über den Hinderniſſen und Förderniſſen ſeiner Entwürfe brütet und die Handlungen leichthin vorbildet, zu denen ſie den Willen und die Thatkraft ſpornt und aufreizt.

Man fühlt wohl aus dem Geſagten, daß es vorzugsweiſe die Entwickelung der Charaktere iſt, in welcher Shakeſpeare's Talent bei Vergleichung der beiden Werke an's Licht ſpringt. Eine Reihe der Figuren des Stückes intereſſirte ihn nicht viel; es iſt merkwürdig und zeugt ſchon ſo frühe von Shakeſpeare's natürlicher Neigung, allem Trivialen aus dem Wege zu gehen, daß darunter die dankbare Heldenrolle des Warwick obenan ſteht. Dieſen Charakter, denſelben Volkshelden und Volksgünſtling, denſelben in Heftigkeit ſtotternden, im Selbſtgefühl ruhmredigen Kriegsmann hat er nachher im Percy geſchildert und dieſes glorreiche Gegenſtück müſſen die Lobredner dieſer Stücke vergleichen, wenn ſie deren Verhältniß zu dem vollendeten Dichter genau beſtimmen wollen. Den Cardinal Wincheſter und den Herzog von Suffolk hat Shakeſpeare nach den angelegten Umriſſen ausgezeichnet, ohne große Vorliebe für dieſe Figuren, nicht ohne einzelne Meiſterſtriche, die ihn verrathen würden, wenn man ihn als den Bearbeiter nicht kennte: wo in dem alten Stücke Suffolk die

Mörder Humphrey's fragt, ob ſie ihn beſorgt hätten, da charakteriſirt Shakeſpeare den Mann mit der ſchneidend herzloſen Frage: „Nun, habt ihr dieß Ding befördert?“ Den vortrefflichen Gegenſatz der beiden Mannweiber, Leonore und Margarete, fand Shakeſpeare vor; an dieſen beiden Charakteren hat Greene mit dem meiſten Glücke und Fleiße gearbeitet; die Eiferſucht und der Haß zwiſchen der reichen beſitzſtolzen, ehrgeizigen Herzogin von unbeſieglicher Seele und der emporgekommenen Bettlerin von boshaft grauſamer Naturart iſt vortrefflich ſchon von ihm motivirt. Der rachſüchtige, furienartige, aller Selbſtbeherrſchung baare Charakter der Königin, deren unveränderliches, larvenartiges Geſicht die Starrheit ihrer Seele ausdrückt, iſt in der Scene von York's Tod, wo ſie in grauſamem Uebermuthe wie die Katze über der Maus ſpielt, in grellen, aber treffenden Zügen geſchildert; mit dieſem Kieſelherzen in etwas zu verſöhnen, hat ihr Greene wahres, vielleicht zu weiches Gefühl für Suffolk, den Schöpfer ihres zweideutigen Glückes, gegeben. Hier hatte Shakeſpeare wenig hinzuzuthun, das Wenige iſt vortrefflich im Geiſte der Anlage. Man vergleiche z. B. in der Scheideſcene Leonorens von ihrem Gatten jenen eingeflochtenen Zug: wie der ehrgeizigen Frau nach ihrem Falle das Fingerdeuten der Menſchen das Schrecklichſte iſt, und wie ſich ihr zügelloſer weltlicher Ehrgeiz plötzlich in Todesſehnſucht verkehrt hat. Charaktere von feinerem Zuſchnitte, die Shakeſpeare's tiefere Natur in Anſpruch nahmen, ſind Gloſter und Heinrich VI. Dem Herzog Humphrey von Gloſter, der hier ganz verſchieden von dem Gloſter im erſten Theile erſcheint, ſind die großen Eigenſchaften einer vollendeten Milde und Herzensgüte, ſalomonſcher Weisheit, Freiheit von jedem Ehrgeiz, ſtrenger brutusartiger Gerechtigkeit im Amte gegen Jedermann, ſelbſt gegen ſein Weib geliehen, mit der er gleichwohl in ſeinem privaten Charakter ihre letzte Schmach gutmüthig theilt. Die Größe ſeiner Selbſtbeherrſchung, die in Gegenſatz gegen die zügelloſe Leidenſchaft ſeines Weibes gebracht iſt, hat Shakeſpeare mit einem ſeiner glücklichen

Züge in's Licht gehoben. In dem heftigen Auftritte (II, 1, 3.), wo ſein und ſeines Weibes Fall vorbereitet wird, geht er in dem ältern Stücke ab und kommt wieder ohne Grund; Shakeſpeare erkärt dieß als einen abſichtlichen Gang, mit dem der loyale Mann ſeine Aufregung und Hitze zu dämpfen ſuchte. Es iſt zu viel edle und ſtille Größe auf Humphrey gehäuft, als daß ſein Fall nicht verletzen müßte, der nur eine Ausführung der Fabel von dem Lamme iſt, das dem Wolfe das Waſſer getrübt haben ſollte. Shakeſpeare's Zuthat iſt es, daß er in den Kranz ſeiner Tugenden die thörichte Sicherheit auf ſeine Unſchuld flicht, die ihn in's Verderben führt, die ihn ſorglos läßt unter den Verfolgungen ſeiner Feinde, obgleich er wußte, daß York's ehrgeiziger Arm nach dem Monde griff; im Momente ſeines Falles wird er zu ſpät ſcharfſinnig und erkennt ſein Schickſal und das des Königs voraus. Daß Schwäche ein Laſter ſei, hat Shakeſpeare in dieſem Charakter angedeutet und in Heinrich VI. näher ausgeführt. Dieſe Figur hat er eigentlich ganz ausgebildet; Greene ſchob den König wie die Chronik als eine Null ſchweigend zurück, aber Shakeſpeare zog ihn hervor und zeichnete ſeine Nichtigkeit. Ein Heiliger, deſſen Bücherherrſchaft England verdarb, mehr gemacht zum Pabſte als zum König, mehr für den Himmel paſſend als für die Erde, ein König, wie Shakeſpeare zuſetzt, der mehr wünſcht ein Unterthan zu ſein als je ein Unterthan wünſchte König zu werden, iſt er in ſeiner Unthätigkeit der Quell aller Unthaten die das Reich zerrütten. Sanftmuth macht Räuber kühn; mit dieſem Satze iſt der Schwäche des Königs der Stab gebrochen und Shakeſpeare zeigt das anſchaulich in ſeinen Verhältniſſen zu den Einzelnen und zu dem Ganzen. Den verfolgten Protector (dieß Alles ſind Shakeſpeare's Ausführungen) vertheidigt er (II, 3, 1.) mit Beredſamkeit und läßt ihn hernach doch fallen: dieß ſtellt ſeine Unmacht beſtimmter heraus. Als Humphrey abgeführt wird, leiht das ältere Stück dem König zwei trockene Verſe, wo Shakeſpeare in langer Rede das Bild der Schwäche meiſterhaft entfaltet, wo er den macht-

loſen Mann ſich ſelbſt der Kuh vergleichen läßt, die hülflos ihrem Kalbe nachblökt, das zur Schlachtbank geführt wird. Als man hernach (III, 2.) geht, um nach dem ermordeten Herzoge zu ſehen, hat das ältere Stück wieder nur zwei kahle Verſe für Heinrich, dieweil ihm Shakeſpeare ein bewegtes Gebet in den Mund legt, und in allem dieſem die Regung vorbereitet, in der ſich hernach der ſchwache Fürſt an Warwick aufrankend zu einem Act der Strenge gegen Suffolk aufzuraffen vermag. So wie hier der fromme König ſeinem geliebten Protector gegenüber die frömmſten Thaten der Dankbarkeit und Anhänglichkeit ungeübt läßt, ſo vergißt der Heilige dem Reiche gegenüber ſeine heiligſten Pflichten: er wird meineidig aus Schwäche, er enterbt ſeinen Sohn aus Schwäche, und thut ſo was das Thier nicht ſeinen Jungen geſchehen läßt; er gibt ſich, nachdem er ſich eingebildet, er müſſe die Sünden des Lancaſter'ſchen Hauſes büßen, in fataliſtiſchem Gleichmuthe dem blinden Geſchicke preis, und während der Bürgerkrieg wüthet, wünſcht er ſich (III, 2, 5. in einem ganz von Shakeſpeare eingeſchobenen Monologe) zum Hirten, in die Ruhe der Beſchaulichkeit und einfacher Pflichterfüllung zurück. Jene abſtracten Bilder des Bürgerkriegs, wo ein Sohn den Vater, ein Vater den Sohn erſchlagen hat, die Scenen die unſern Schiller ſo mächtig berührten, hat das ältere Stück ſchon in dürftigen Umriſſen, aber Shakeſpeare hat ſie erſt durch ſeine Ausführung ſprechend gemacht und durch ihre Verbindung mit jenem idylliſchen Monologe des Königs ihnen erſt ihre Tiefe gegeben, wo ſie ihn an die höhere Pflichterfüllung in ſeiner königlichen Stellung mahnen, die er in ſeinem ruheſüchtigen Egoismus vergißt.

Kann dieſer König Heinrich Shakeſpeare's eigene Schöpfung heißen, ſo fand er dagegen ſeinen Richard Gloſter ſchon in dem dritten Theile ganz vorbereitet. Den aufſtrebenden Sinn ſeines Vaters, den Adlerblick in die Sonne, den vollendeten Ehrgeiz, die Gleichgültigkeit gegen die Mittel zum Zwecke, die Tapferkeit, den Aberglauben, der die Stimme des Gewiſſens bei ihm vertritt, die fertige Ver-

ſtellungskunſt, das Schauſpielertalent eines „Roscius", die treuloſe Politik eines Catilina leiht ihm ſchon Greene in ſeinem Stücke. Wie vortrefflich aber Shakeſpeare auch hier nachgearbeitet hat, ſehe man in dem Monologe (III, 3, 2.), wo die ehrgeizigen Entwürfe des Mannes mit ſeinen Gaben, ſie zu verwirklichen, Rath pflegen; es iſt das Gegenſtück zu dem ähnlichen Monologe des Vaters York, (II, 3, 1.) und läßt voraus empfinden, wie weit der Sohn über den Vater hinausgehen werde. Die Hauptfigur der beiden Stücke, Richard York der Vater, iſt faſt durchgängig ſo gehalten, als ob in ihm die Natur des ſchrecklicheren Sohnes ſollte vorgebildet werden. Fern geſuchte Politik, Argliſt und Verſtellung eines beſonnenen, in ſich feſt entſchloſſenen Mannes miſchen ſich bei ihm nicht in dem Grade, aber in derſelben, ſcheinbar widerſprechenden Weiſe wie bei Richard, mit Derbheit, Unluſt zum Schmeicheln, Unfähigkeit zum Kriechen, mit bitterer und lauter Unzufriedenheit. Mit derſelben Sicherheit und Ueberlegenheit wie Richard iſt er jetzt bereit, eine Entſcheidung auf die Spitze des Schwertes zu ſtellen, und ein andermal, die Karten ſchweigend zu miſchen und die Zeit in Geduld zu erwarten; von demſelben Strebſinne und Ehrgeize ſind beide gleich beſeelt. Von der gleichen Gunſt der Natur beglückt wie der Vater, würde der Sohn Richard dieſelben guten Eigenſchaften entwickelt haben, die dem Vater zu ſeinen gefährlichen Gaben hinzugeliehen ſind. Häßlich, verbildet und verachtet, ohne ein Recht auf den Thron und ohne eine nahe Ausſicht auf die Befriedigung ſeiner königlichen Entwürfe, wie er iſt, vergiftet ſich ſein freſſender Ehrgeiz ſelbſt; in dem Vater, der die Blüte der Ritterſchaft von Europa heißt, der von ſeinem Rechte überzeugt und auf ſeine Verdienſte ſtolz iſt, ermäßigt ſich die Strebſamkeit in eine geſetzlichere Form. Bei dem Tode ſeines Sohnes Rutland bricht ſeine beſſere Natur mit Gewalt zu Tage. Er iſt ehrlich genug (II, 5, 1.), auf die vorgeſpiegelte Ungnade ſeines Feindes Sommerſet hin ſein Heer entlaſſen und ſeine Söhne zu Geiſeln geben zu wollen; er iſt mäßig genug, und er erſcheint, wenn

Digitized by Google

er unverführt von ſeinen Söhnen geblieben wäre, bereit, ſeine Thronanſprüche bis zu Heinrich's VI. Tode auszuſetzen, den er dem Laufe der Natur nach nicht erleben würde; er arbeitet für ſein Haus, und nicht wie Richard für ſich. Seine Anſprüche und die ſeines Hauſes, mit denen er ſich gegen den rathloſen und thatloſen Heinrich aufwirft, gründet er nicht auf das boshaft geſteigerte Bewußtſein perſönlicher Ueberlegenheit, wie nachher Richard, ſondern auf ein gutes Recht, auf ſeine Gunſt im Volke, auf ſeine Verdienſte in Frankreich und Irland. Er fühlt ſich Heinrich gegenüber königlicher an Geburt, an Art und Geſinnung. Er ſpricht vergeltend an den Lancaſters die Worte aus, nach denen einſt Bolingbroke ſeiner an Richard II. gehandelt hatte: wer nicht zu herrſchen weiß, der ſoll gehorchen. Dieſer Gegenſatz York's gegen Heinrich VI. bewegt die beiden Stücke. Der Gedanke, wie ſich die Anſprüche des erblichen Rechtes eines unfähigen Königs, der das Vaterland in den Abgrund ſtürzt, zu den Anſprüchen des perſönlichen Verdienſtes verhalten, welches das Vaterland vom Ruine errettet, dieſer Gedanke ſpringt aus dem geſchichtlichen Stoffe von Heinrich's VI. Regierung unwillkürlich heraus; der Dichter der älteren Stücke hat ihn unſicher ergriffen, Shakeſpeare hat ihn mehr verſtanden und verfolgt. In der Bearbeitung dieſer beiden Stücke wird dieß nicht auffallend ſichtbar. Shakeſpeare iſt hier zu mechaniſch und furchtſam der Anordnung des Ganzen gefolgt; auch hier muß man ſagen: das Drama gebiert der Geſchichte folgend dieſen Gedanken weit mehr, als daß dieſer Gedanke das Drama geiſtig durchdränge und dadurch eigentlich belebt und geſchaffen hätte. Dieß iſt aber in dem Gegenſtücke der Fall, das Shakeſpeare ſpäter ſeinem Heinrich VI. in vollendeter Meiſterſchaft gegenüber und vorangeſtellt hat: in der Erhebung des Hauſes Lancaſter, in Richard II., Heinrich IV. und V. Dort werden wir finden, wie Shakeſpeare den Stoff mit dem Geiſte beherrſcht und ordnet; hier iſt die Materie in alter Weiſe das Vorwaltende und Gebietende; und in dieſem Gegenſatze liegt in zwei Worten der Werth

dieſes Heinrich VI. gegen jene ſpäteren Werke unſeres Dichters vollkommen bezeichnet.

Es hat Jedermann zu jeder Zeit gefunden, daß in Heinrich IV. Shakeſpeare mehr Er ſelbſt iſt, als in Heinrich VI.; bei Vergleichung ſeiner Bearbeitung der beiden letzten Theile dieſer Hiſtorie muß man eben ſo beſtimmt zugeſtehen, daß hier mehr iſt als Marlowe und Greene. Dieß hat man gleich bei Shakeſpeare's erſten Verſuchen, ſeiner Bühne fremde Werke anzueignen, unter den dichtenden Zeitgenoſſen empfunden, die mit neidiſch eiferſüchtigen Blicken auf den neuen Nebenbuhler hinſahen. Zwei intereſſante Notizen darüber, die eine unſicher, deſto ſicherer die andere, ſind aus den erſten Jahren ſeiner Thätigkeit in London überliefert. In einem Briefe von Thomas Naſh an die Studenten beider Univerſitäten (vor Greene's Menaphon 1589) findet ſich folgende Stelle: „Es iſt heutzutage eine gemeine Praxis unter einer Art Umſattlern, die alle Künſte durchlaufen und bei keiner gedeihen, das Noverint*-Gewerbe zu verlaſſen wozu ſie geboren waren um ſich mit den Dingen der Kunſt zu befaſſen, Leute die kaum ihr Galgengebet (miserere) wenn ſie es nöthig haben ſollten lateiniſch aufzuſagen wüßten; aber der engliſche Seneca gibt manche guten Phraſen ab, wie „Blut iſt ein Bettler" u. dergl.; und wenn du ihn ſchön bitteſt, ſo wird er dir eines kühlen Morgens ganze Hamlets — ich wollte ſagen Hände voll tragiſcher Reden liefern". Wäre es erweisbar, daß eine erſte Bearbeitung von Hamlet durch Shakeſpeare ſchon damals vorgelegen hätte, ſo wäre kein Zweifel, daß vorzugsweiſe ihn dieſe Hiebe hatten treffen ſollen, und daß ihn Naſh der Advocatenſtube entlaufen wußte oder glaubte. Wahrſcheinlich bleibt es immer, da Naſh einer der genauen Freunde Robert Greene's war, der gegen Shakeſpeare's beſſernde und meiſternde Hand gleich aufgebracht war: worauf ſich die zweite

* Das Anfangswort aller Contracte und gerichtlichen Urkunden: Noverint universi etc.

gewiſſere Notiz bezieht. Greene, den man eben aus den folgenden Mittheilungen als den erſten Verfaſſer der beiden letzten Theile Heinrich's VI. vermuthet, ſtarb im Jahre 1592, vor welche Zeit nicht allein ſeine Arbeit an dieſen Stücken ſondern auch Shakeſpeare's Umarbeitung fallen muß. Der Dichter ließ einen Brief zurück, den Chettle unter dem Titel: „für einen Groſchen Witz, erkauft mit einer Million Reue“ 1592 nach Greene's eigenem Wunſche herausgab und der an Beider dramatiſche Freunde Marlowe, Lodge und Peele gerichtet war. Der ſterbende Freund ermahnte ſie darin reuig, allen Verkehr mit dem Schauſpielweſen aufzugeben, und dieß unter anderen in folgenden Worten: „Niedrig geſinnte Menſchen ihr drei, wenn ihr euch mein Elend nicht warnen laßt; denn an keinem von euch kleben dieſe Kletten ſo feſt wie an mir; jene Puppen, meine ich, die aus unſerem Munde reden, jene Narren in unſere Farben gekleidet. Iſt es nicht ſeltſam, daß ich, dem ſie Alle verbunden waren, daß ihr, denen ſie alle verbunden waren, wenn ihr in den Fall kommt, in dem ich jetzt bin, von ihnen plötzlich werdet verlaſſen werden? Ja traut ihnen nicht! Denn da iſt ein Krähen-Emporkömmling, geſchmückt mit unſeren Federn, der mit ſeinem

‚Tigerherzen in Schauſpielerhaut gehüllt‘

ſich dünkt, er ſei wohl fähig einen Jamben ausbombaſten zu können, wie der Beſte von euch; und der als ein abſoluter Johannes Factotum in ſeiner Meinung der einzige (Shakescene) ‚Bühnenerſchütterer‘ im Lande iſt. O könnte ich eueren ſeltenen Geiſt erbitten, in erſprießlicheren Berufen zu arbeiten, und dieſe Affen euere vergangene Herrlichkeit nachahmen zu laſſen!“ Die Stelle ſpricht mit deutlichem Wortlaute von unſerm (Shakespeare) „Speererſchütterer“; ſie ſpricht von ihm als einem Emporkömmling, als einem Johannes Factotum, der er der Blackfriarsgeſellſchaft als ihr einziger Dichter geweſen ſein mochte. Die Stelle ſagt von ihm, er habe ſich mit fremden Federn geſchmückt, mit „unſern Federn“, ein Beweis, daß dieſe Stücke von dieſen Dichtern zuſammen oder von Einigen oder von Einem unter

ihnen verfaßt ſind; denn daß gerade eine Aneignung und Umarbeitung dieſer Stücke gemeint iſt, geht aus dem parodirten Verſe hervor, der ähnlich („o Tigerherz in Weiberhaut gehüllt") im dritten Theile Heinrich's VI. vorkommt. Shakeſpeare, ſcheint es, hat ſich über dieſen Ausfall beſchwert. Chettle der Herausgeber der Greene'ſchen Schrift entſchuldigte denſelben, es ſcheint gerade ſo weit er Shakeſpeare angeht, in einer „Epiſtel an die Leſer" vor ſeiner Schrift „Gutherzens Traum" (Kindhearts dream). Darin heißt es unter Anderem, einer oder zwei Schauſpieler hätten Greene's Brief als eine Beleidigung genommen. Mit keinem davon ſei er bekannt geweſen; mit dem Einen (Marlowe) ſei es ihm einerlei ob er es jemals werde; den anderen habe er nicht ſo geſchont, wie er es ſeitdem wünſchte gethan zu haben. Denn er habe ſelbſt geſehen, daß ſein Benehmen nicht weniger friedlich [er meint, ſchriftſtelleriſchem Hader entgegen] ſei, als er ſelbſt ausgezeichnet in ſeiner Schauſpielkunſt. Ueberdieß, fügt er bei, haben mich verſchiedene angeſehene Männer über die Rechtſchaffenheit ſeiner Handlungsweiſe berichtet, die ſeine Ehrenhaftigkeit bezeugt und über ſeine heitere Anmuth im Schreiben, die ſeine Kunſt beweiſt. — So hätten wir denn hier ein erſtes Zeugniß, das Shakeſpeare in ſeiner neuen Laufbahn als Dichter, als Spieler und als Menſch gleich große Ehren zugeſteht.

Die Komödie der Irrungen und die Zähmung der Widerſpänſtigen.

Dürfen wir die beiden Luſtſpiele, die Irrungen und die Widerſpänſtige, zu den Werken der erſten Periode Shakeſpeare's zählen wo er von fremden Originalen abhängig erſcheint, ſo ſieht man, wie der junge Dichter ſich gleich, ohne einſeitige Vorliebe, in glücklicher Mannichfaltigkeit an allen Gattungen und Stoffen verſuchte. Er hatte im Titus eine heroiſche Tragödie, im Perikles ein romantiſches Schauſpiel, im Heinrich VI. eine Hiſtorie bearbeitet; in den Irrungen eignete er ſich ein Intriguenſpiel an und in der Widerſpänſtigen

eine Komödie, die halb Intriguen- und halb Charakterſtück iſt. Daß nun die Widerſpänſtige dieſer früheſten Periode wirklich angehöre, dafür ſpricht allerdings bis jetzt nur die innere Evidenz; die Irrungen aber ſind nach einer Anſpielung in dem Stücke (III, 2.) zur Zeit der franzöſiſchen Bürgerkriege gegen Heinrich IV. (1589—93) geſchrieben, wahrſcheinlich bald nach 1591, als Eſſex zu Heinrich's IV. Beiſtand geſchickt ward, und fallen alſo unbeſtritten in dieſe erſte Zeit.

Der Komödie der Irrungen (eine Bezeichnung, die nach dem Nachweis in Halliwell's Prachtausgabe ſpäter wie ſprichwörtlich ward,) liegen bekanntlich die Menächmen von Plautus zu Grunde, die Shakeſpeare in einer engliſchen Ueberſetzung, wahrſcheinlich von W. Warner, leſen konnte, ein Buch, das aber erſt ſpäter als Shakeſpeare's Stück geſchrieben ſcheint und (1595) gedruckt iſt, und, außer der Grundlage des Stoffes, in Sprache und Vortrag keinerlei Aehnlichkeit damit hat. Man weiß, daß eine Hiſtorie der Irrungen (history of errors) 1577 und ſpäter am engliſchen Hofe geſpielt worden iſt, wahrſcheinlich eine Bearbeitung des Plautiniſchen Stückes, die Shakeſpeare ſich und ſeiner Bühne angeeignet hat. Wie weit in dieſem Vorläufer unſerem Dichter vorgearbeitet ſein mochte, iſt natürlich nicht zu ſagen. Gegen Plautus aber iſt ſein Stück innerlich und äußerlich gehoben, bei dem es nicht viel mehr als eine Poſſe iſt. Coleridge hat auch Shakeſpeare's Stück ſo genannt; aber uns ſcheint keineswegs mit dem gleichen Rechte. Wir werden uns hüten, einer Komödie, deren Inhalt ganz auf eine Reihe heiterer Zufallsſpiele gebaut iſt, allzutiefe Philoſophie unterzulegen, um nicht ein zu ſchweres Gebäude der Auslegung auf ein zu leichtes Fundament von Dichtung aufzubauen. Gleichwohl ſcheint uns in den Irrungen jener Zug Shakeſpeare'ſchen Tiefſinnes, mit dem er jedem flachſten Stoffe der Ueberlieferung eine große innere Bedeutung abzuringen wußte, in einem erſten Beiſpiele vorzuliegen, in dem uns die feine geiſtige Beziehung, die der Dichter der Materie abgewon-

nen hat, um ſo merkwürdiger auffällt, je derber und kecker alles Aeußere der Fabel behandelt iſt. Die Irrungen und Verwechslungen, oft aus der Aehnlichkeit der beiden Zwillingspaare entſtehen, ſind bei Shakeſpeare noch viel weiter getrieben und unwahrſcheinlicher auf den Zufall gebaut, als bei Plautus. Bei dieſem iſt nur Ein Bruderpaar, deren Einer nicht einmal weiß daß ſie einerlei Namen führen, die beide nicht wiſſen daß ſie ſich ähnlich ſind: ſo ſind die Irrungen einfacher und möglicher gemacht. Nach Shakeſpeare's Anlage dagegen muß der Vater dem Einen Sohne von der Aehnlichkeit, die er bei der Geburt mit ſeinem Bruder hatte, geſagt haben. Daraus brauchte allerdings noch nicht zu folgen, daß ſich eben dieſe Aehnlichkeit unter den Erwachſenen erhalten habe; wohl aber mußte die Namensgleichheit dem ſuchenden Syrakuſer immer vorſtehen: daß die Leute in Epheſus ihn kennen und mit Namen nennen, mußte ihm um ſo mehr auffallen und ihn ſtutzig machen, als mit ſeiner Erkennung in Epheſus Lebensgefahr für ihn verbunden iſt. Die Unwahrſcheinlichkeiten ſeiner Quellen zu tilgen, iſt ſonſt überall ein Beſtreben geweſen, das Shakeſpeare's Menſchen- und Seelenkenntniß mit am ſchärfſten charakteriſirt; hier iſt in dieſer äußeren Beziehung kaum ein Verſuch dazu gemacht. Es iſt nur der Ort der Handlung, Epheſus, gleich anfangs als der verderbte Sitz aller Gaukler, Beſchwörer und Betrüger dargeſtellt, und der gutmüthige Syrakuſer Antipholus wird dann auch unter den Verwickelungen, die ſich allerdings bis zur Kataſtrophe hin in einer meiſterhaften Weiſe ſteigern, ſo weit getrieben, daß er ſich eher für behext hält, als daß er auf die einfache Vermuthung kommt, auf die ihn der eigentliche Zweck ſeiner Reiſe immer und immer wieder hätte führen müſſen.

Aber was denn in dieſen äußeren Beziehungen an geſchickter Begründung verſäumt iſt, fällt doch kaum in die Wage, wenn man ſieht, welche innerlichen Bezüge dem ganzen wunderlichen Handel dieſer Verwechslungen und Verwickelungen von dem Dichter gegeben worden ſind. Dieſe komiſchen Theile ſind auf einen ganz tragiſchen

Hintergrund gezogen, der den tollen Scenen im Vordergrunde zwar keinen Eintrag thut, ſie vielleicht nur um ſo mehr hervorhebt, aber doch jeden Augenblick bedeutſam genug hervortritt, um den flachen und flauen Eindruck einer bloßen Poſſe, deren Kern wie Schale die Verwechslung jener ähnlichen Brüderpaare bildete, gar nicht aufkommen zu laſſen. Die Feindſeligkeiten zwiſchen Syrakus und Epheſus bilden den hell dunkeln Grund, auf dem das ganze Gemälde aufgezogen iſt, deſſen komiſche Theile kaum feſſelnder und ſpannender zu nennen ſind, als die tragiſchen. Das Schickſal des gefangenen Vaters der ſeine verlorenen Söhne ſucht, der in einem Werke der Liebe begriffen dem Tode verfällt, deſſen inneres Leiden zuletzt (V, 1.) bis zu dem Grade ſteigt, daß er ſich von dem wiedergefundenen Sohne nicht erkannt ſieht und verleugnet glaubt, hebt das Stück weit über den Charakter einer bloßen Poſſe empor. Sehr zarte innere Beziehungen knüpfen dieſen tragiſchen Theil mit dem komiſchen zuſammen; Beziehungen, welche der Dichter in die überkommene Fabel mit jener Totalität ſeiner geiſtigen Natur verwebt hat, daß man ſchlechterdings im Zweifel bleibt, ob er mehr in dunkelem Inſtinct oder mit vollem Bewußtſein dabei verfuhr. Wir blicken in eine Doppelfamilie und ihre früheren und jetzigen Schickſale hinein, in welcher ganz eigenthümliche, nicht blos äußere, ſondern auch innere Irrungen Statt haben. In dieſer Familie liegen ſeltſam die Gegenſätze von Familienſinn und ſchweifendem Geiſte neben einander, erzeugen wechſelndes Glück und Unglück, und bewirken trotz innerer Seelenverwandtſchaft und Familienanhänglichkeit Störungen und Zerwürfniſſe, und trotz äußerer Aehnlichkeit Entfremdung und Verwirrung. Der alte Aegeon erzählt in der vortrefflichen Expoſition des Stückes die Geſchichte der Doppelgeburt beider Zwillingspaare. Er war vor ihrer Geburt von ſeiner Frau weggereist nach Epidamnum; die Frau eilte ihm, ihrer Entbindung nahe, von Syrakus dahin nach. Was ſie bewegen konnte, das hat der Dichter weniger im Dunkel, als zu errathen gelaſſen; nur ſoviel hat er an-

gedeutet, daß es, wenn auch ein zärtlicher, doch ein eigenmächtiger Schritt war; und das andere iſt von ſelbſt klar, daß der Schritt jene gegenſätzlichen Eigenſchaften des Familiären und zugleich des Unhäuslichen in ſich ſchließt. Geſchah es aus Eiferſucht, der Leidenſchaft, die, in ſich von eben ſo gegenſätzlicher Natur, die Liebe ſtört und doch nur in Liebe ihre Quelle hat? Man ſollte es glauben; denn dieſe Aemilia weiß nachher ſo eindringlich warnend und ſtrafend von dieſer Untugend ihrer Schwiegertochter zu predigen. Sie gebiert nun in Epidamnum ihre Zwillinge, und aus Stolz auf dieß Paar bewirkt ſie, wieder gegen die Meinung ihres Gatten, die Heimreiſe, auf der ſie der Schiffbruch überfällt, der Mann und Frau, Mutter und Vater, und mit jedem je ein Paar der Zwillinge, ihre Söhne und deren Pflegebrüder und künftige Diener trennt. Die Syrakuſer Familie, der Vater und Ein Sohn fühlen nach langen Jahren die Wirkungen jenes Familienzuges wieder; der Sohn geht ſieben Jahre auf Reiſen, um die Verlorenen, Mutter und Bruder, zu erforſchen, wiewohl er die Thorheit einſieht, einen Tropfen im Meere ſuchen zu wollen; den Vater zieht die gleiche Liebe, Aufopferung und Thorheit wieder dieſem Sohne nach: es wirkt ein lebhafter Trieb in ihnen, wie einſt in der Mutter, die Familie zu vereinigen, und eben dieſer Trieb trennt ſie immer mehr und droht ſie zuletzt ſogar gewaltſam und auf immer zu trennen. In der Familie in Epheſus zwiſchen dem mit der Mutter verſchlagenen Antipholus und ſeinem Weibe Adriana gibt es eine andere Irrung, zu der ſchon in Plautus' Menächmen die Anleitung gegeben iſt. Die Frau iſt eine Keiferin (shrew) aus Eiferſucht; ſie quält ihren ſchuldloſen Mann und beraubt ſich muthwillig ſeiner Liebe, ſie treibt ihre Empfindlichkeit bis zu Selbſtvergeſſenheit und Verleugnung aller Weiblichkeit. Und dieſe moraliſche Irrung führte geradezu die äußerlichen Irrungen zwiſchen den beiden Brüdern herbei, bis zuletzt auf Einer Stelle durch die zurückgezogene erfahrene Mutter Aemilia dieſes innere Misverſtändniß geheilt und jenes äußere aufgeklärt wird, beides

mit dem gleichen Gewichte. Der Leſer fühlt wohl, wie ſchön durch dieſe fein verſchleierten Beziehungen ſelbſt dem abenteuerlichen komiſchen Theile des Stückes ein höherer Werth verliehen iſt, als daß man von dem Stücke den Eindruck einer flachen Poſſe davon tragen könnte.

Es iſt nicht unmöglich, daß auf den Punkt des Zerwürfniſſes dieſer Familien durch die Eiferſucht und die zänkiſche Natur der Frauen von dem Dichter nicht allein ein äſthetiſcher, ſondern auch in Folge perſönlicher Erfahrungen ein pathologiſcher Nachdruck gelegt iſt. Wir ſagen das als eine bloße Vermuthung, auf die wir nicht viel Werth legen wollen; es iſt auch ſehr möglich, daß das, was uns durch ein ſonderbares Zuſammentreffen auffällt, bloßer Zufall iſt. Wir haben oben ſchon angedeutet daß gerade in Shakeſpeare's erſten Jugenddichtungen die Eindrücke, die er aus ſeinen eigenen häuslichen Verhältniſſen mit nach London nahm, hervorzublicken ſchienen. In Heinrich VI. hat er die Charaktere der männiſchen Weiber Margarete und Leonore mit vielen ſprechenden Zügen ſchärfer als ſein Vorgänger gezeichnet; und wie beredt läßt er ſeinen Suffolk am Schluſſe des erſten Theils, in einer Scene die wir als ſein Eigenthum vermutheten, gegen die neigungsloſen Heiraten eifern: denn gezwungene Ehe ohne Liebe ſei nichts anderes als eine Hölle, ein Leben voll Zwiſt und Hader, dieweil ihr Gegentheil ein Segen ſei und ein Vorbild von dem Frieden des Himmels! Hier in der Komödie der Irrungen weckt er der eiferſüchtigen Zänkerin Adriana das Gewiſſen, als Aemilia den geglaubten Wahnſinn ihres Mannes ihr Schuld gibt, ihrem giftigen Schreien und Schmähen, mit dem ſie ihm Mahl und Schlaf ſtörte und ihn der Schwermuth und Verzweiflung preisgab. Ihr gegenüber hat er ihre ſanfte Schweſter geſtellt, die erſt gehorchen lernen will, ehe ſie lieben lernt, die aus dem Beiſpiele des Thierreiches die Lehre nimmt, daß die Frau billigerweiſe dem Manne untergeordnet iſt, der unter Sorgen und Mühe den Unterhalt des Lebens beſchafft. In der Zähmung der Widerſpänſtigen, einem Stücke das in einer vollſtändigen, inneren und äußeren

Verwandtſchaft mit den Irrungen ſteht, ſchildert Shakeſpeare dann, wie die böſe Sieben an der Schwelle der Ehe zu ziehen ſei und wie ſie durch Bändigung zu der Einſicht gebracht wird, die der ſanften Luciana natürlich iſt. Ihre Rede am Schluſſe des Stückes ſpricht das Verhältniß von Weib zu Mann, wie es Shakeſpeare anſah, in ſcharfen Zügen aus. Der Denkart jener Zeit iſt dieß ganz gemäß; unſerem verbildeten Gefühle iſt es Uebertreibung, der gezierten Huldigung gegen das weibliche Geſchlecht ſcheint es Barbarei oder Ironie. Was allzu nachdrucksvoll und ſtark ſcheinen möchte, gibt dort der Widerſpruchsgeiſt der Redenden hinzu, und in dem Dichter mag die eigene bittere Erfahrung hinzu geholfen haben. Es iſt gewiß auffallend, daß Shakeſpeare die unweibliche Charakterform in ihren ehelichen Bezügen nie wieder geſchildert hat; es iſt, als ob er ſich in dieſen Stücken ſeiner Eindrücke hätte entladen wollen, wie er zunächſt in einer Reihe erotiſcher Stücke ſeine Liebesader ausblutet. So wäre es wohl möglich, daß dieſe Erſtlingsproducte an dieſen Stellen in des Dichters perſönliche Exiſtenz verwachſen wären, daß ſie, ganz wie Goethe's Mitſchuldige mit ihrem abſtoßenden Inhalte, auf innere Erfahrungen des eigenen Lebens zurückwieſen.

Die Zähmung der Widerſpänſtigen hat mit der Komödie der Irrungen namentlich in den Theilen, die Petruccio's und Katharinens Verhältniß nicht betreffen, eine ſchlagende Familienähnlichkeit. Die römiſche Schule, die Manier, in welcher die Italiener des 16. Jahrhunderts, die Arioſt und Machiavelli, die plautiniſche Komödie erneuerten, ſah ſchon Schlegel dieſem Theile des Stückes richtig ab. Sie erklärt ſich ganz einfach dadurch, daß Shakeſpeare in eben dieſem Theile weſentliche Züge aus den Untergeſchobenen (supposiii) von Arioſt entlehnt, die 1566 von Gascoygne in's Engliſche überſetzt waren. Wie die Figur des Zwick in den Irrungen, ſo ſind hier der Pedant und der Pantalon Gremio reine Figuren der italieniſchen Komödie und der ganze Intriguentheil des Stücks iſt völlig in dem Geſchmacke dieſer Schule ausgeführt. Wie

in den Irrungen, ſo treten die langen ſogenannten doggrel (Knittel) Verſe und die Sprache des vorſhakeſpeare'ſchen Luſtſpiels ſo ſehr hervor, wie nur noch einigemale in den früheſten ſelbſtſtändigen Luſtſpielen, den Veroneſern, verlorener Liebesmühe u. a., wie in den Stücken der reiferen Periode Shakeſpeare's nie wieder. Wie dort iſt der Vortrag ungleich, der Dialog oft ungelenk; einzelne andere Stellen dagegen an gutem Geſchmacke, an Gewandtheit des Verſes und der Sprache dem ausgebildeten Stile des Dichters gleich. Wie dort iſt auf die äußere Wahrſcheinlichkeit der Fabel und Verhältniſſe wenig Rückſicht genommen. Wie in den Irrungen der epheſiſche Dromio, ſo iſt hier der winzige Grumio die rohere Geſtalt eines natürlichen Narren, wie ſie Shakeſpeare nur in ſeinen erſten Luſtſpielen mit ſo viel Vorliebe aufzuführen und auszuführen liebt. Wie in den Irrungen, ſo iſt auch hier in dem Theile, der ſich um die Werbung Lucentio's um Bianca dreht, die Kunſt der Charakteriſtik unausgebildet: der alte reiche Weber Gremio, der ſchnüffelnde Vater Minola, ſind von jenen flachen ſtehenden Charakteren aller Intriguenkomödien; und ſo iſt in den Irrungen zwiſchen dem heftigen epheſiſchen Antipholus, der ſeinen tölpelhaften Dromio herkömmlich prügelt, und dem ſanfteren Syrakuſer, mit dem ſein witziger Diener mehr auf dem Fuße eines Spaßmachers ſteht, nur ein allgemeiner Charakterunterſchied gezogen. In beiden Stücken iſt die Nähe des Dichters bei ſeinen Schulreminiscenzen auffallend; kein anderes unbeſtrittenes Stück von Shakeſpeare bietet für ſeine Beleſenheit und Gelehrſamkeit ſo viele Belege wie die Zähmung. In der Anrede des ſyrakuſiſchen Antipholus an Luciana (V, 2.) in der er ſie Sirene nennt und ſie fragt, ob ſie ein Gott ſei, iſt ein rein homeriſcher Anklang; dieſe ſelbe Stelle mit demſelben Eindruck findet ſich in der Zähmung (V, 5.) wieder, wo Katharina eine ähnliche Stelle aus Ovid gebraucht, die dieſer dem Homer entlehnt hat, und wo der antike Ton noch durch die vierte Hand nachklingt. Dieſe durchgehende Manier der erſten Zeit hätte längſt entſcheiden ſollen, das Stück in

die früheſte Periode des Dichters zu ſetzen. Das fühlten auch alle Kritiker; ſo Malone, Delius, auch Collier, der mehrere Hände an dem Stücke beſchäftigt glaubte. Es iſt unzweifelhaft, daß des Dichters eigene Hand mehrfach daran beſchäftigt war; ſo wie wir das Stück jetzt leſen, muß ſpäter hineingearbeitet ſein, wie wir ja auch von anderen ſeiner Stücke mit Gewißheit annehmen. All zu deutliche Anſpielungen weiſen auf ſpätere Stücke gleichzeitiger Dichter, die Einleitung auf Fleicher's women pleased hin, ein Stück das nicht vor 1604 geſchrieben iſt. Daß der Name Baptiſta in der Zähmung richtig als ein Mannsname, dagegen im Hamlet als ein Frauenname gebraucht iſt, war Collier ein Beweis, daß die Komödie ſpäter als Hamlet (1601) geſchrieben ſei. Wer aber die Feinheit erwägt, mit der Shakeſpeare um eben dieſe Zeit in Viel Lärmen um Nichts die beiden Figuren des Petruccio und der Katharina gleichſam in einer höheren Sphäre wiederholte, der wird nie glauben, daß derſelbe Dichter um dieſelbe Zeit dieſes Stück urſprünglich gearbeitet habe.

Die Hauptfigur unſeres Luſtſpiels (the shrew) gehörte zu den Lieblingsgegenſtänden einer frohſinnigen, lachluſtigen Zeit; Gedichte und Schwänke erzählten von keifiſchen Weibern; in einer Farce, Tom Tiler und ſein Weib, wurden die Leiden eines unterjochten Ehemanns ſchon 1569 von Kindern aufgeführt; in Chettle's Griſeldis bildet die Epiſode von dem wälſchen Ritter und der shrew, die er heiratet, das Gegenſtück zu der geduldigen und ſanften Heldin des Stücks. Von einem Unbekannten exiſtirt dann die Zähmung einer Widerſpänſtigen, das Stück auf welches Shakeſpeare ſeine Zähmung der Widerſpänſtigen gründete. Das ältere Stück iſt 1594, wo es ſchon mehrmals aufgeführt war, gedruckt; dieß hindert nicht, daß es geraume Zeit älter ſei. Es iſt in einer bekannten Sammlung von Steeven's (six old plays) abgedruckt worden. Der intriguenhafte Theil des Stücks iſt viel roher als bei Shakeſpeare; auch wo die Scene beibehalten iſt, iſt ſie weit plumper in dem Originale.

Die Auftritte eines heiteren Schlags, wie die zwiſchen Katharina und Grumio und die mit dem Putzhändler und Schneider, ſind am meiſten ſo vorbereitet, wie ſie geblieben ſind. Der Abſtand zwiſchen dem bombaſtiſchen Pathos der Scenen zwiſchen den Verliebten und den gemeinen Unflätigkeiten der burlesken Partien iſt ſo groß, daß man auch hier wieder inne wird, was der Dichter ſelbſt in ſeinen gröberen Erzeugniſſen Alles verſchönert hat; es begegnen hier einzelne Ausdrücke, für welche Shakeſpeare's Feder, wie unfein ſie unſerem Geſchlechte vorkommen mag, zu allen Zeiten zu keuſch war. Die Vergleichung beider Stücke weist nicht ein Verhältniß aus, wie das des Shakeſpeare'ſchen Heinrich VI. zu Greene's, ſondern der Dichter hat durch die durchgehende Veredlung von Stoff und Form dieſes Werk zu ſeinem Eigenthume gemacht.

Wir deuteten ſchon an, daß die Zähmung der Widerſpänſtigen aus zwei gegenſätzlichen Theilen beſteht. Die Geſchichte des gebildeten Lucentio, der zwar von Studentenſtreichen voll, doch wenigſtens vielleicht auch um Lernens Willen nach Padua kommt, begleitet von einem gewandten Diener, der auf dem Fuße iſt mit ſeinem Herrn die Rolle tauſchen zu können, ſeine ſchlaue und feine Werbung um die wohlgezogene Bianca, die in allen ſchönen Künſten bewandert iſt, bildet ein Intriguenſpiel von feinerer Anlage im italieniſchen Geſchmacke. Das Gegenſtück hierzu, die Werbung des groben Petruccio um die zänkiſche Katharina, iſt ein ächtes Volks-Charakterſpiel. Mit dieſem letztern Theile, dem Mittelpunkt des Stücks, wollen wir uns alleln beſchäftigen, um zu ſehen, wie der Dichter den Uebergang aus der flacheren Perſonenzeichnung, die man in allen Intriguenſtücken gewöhnt iſt, zu der gründlichern Entwickelung der Charaktere macht, durch die er uns weiterhin in ſeinen Werken überall verwöhnt hat.

Der Handel zwiſchen Petruccio und Katharina läßt ſich zu einer bloßen Poſſe, und zwar zu einer ganz gemeinen Poſſe, er läßt ſich, wenn man will, bis in den Koth herabziehen. Es iſt traurig zu ſagen, daß ein Mann wie Garrick das wirklich gethan hat. Er hat

das Stück unter dem Titel Katharina und Petruccio zu einem Spiele von drei Acten zuſammengezogen, hat den feineren Theil, die Werbungen um Bianca, herausgeſtrichen und den derben Reſt in eine plumpe Carikatur herabgewürdigt. Das Spiel des Paares war nach dem Gebrauche, der nachher ſtehen geblieben iſt, ein roh ausgelaſſenes: Woodward ſpielte damals den Petruccio in ſolcher Wuth, daß er ſeine Mitſpielerin (Ms. Clive) mit der Gabel in den Finger ſtach und als er ſie von der Bühne wegreißt zu Boden warf. So wird das Stück noch jetzt in London als eine Schlußfarce, mit allen widerlichen Ueberladungen einer ganz gemeinen Poſſenreißerei gegeben, ſelbſt nachdem 1844 in Haymarket das ächte Stück mit Beifall wieder gegeben worden iſt.

Wenn ganz England in Garrick's Rücken ſtände, ſo würden wir dreiſt behaupten, daß unſere Komödie von dem Dichter ſo nicht gemeint war. Das Stück iſt holzſchnittmäßig allerdings behandelt; der Gegenſtand, falls er nicht in pedantiſche Moraliſation fallen ſoll, erträgt gar keine andere Behandlung. Selbſt in dem gewöhnlichen Verkehr wird die Frage von der Unter- oder Ueberordnung des Weibes immer in übertreibenden Scherz gezogen; der derbe Humor mußte dem Gegenſtand ſeine Färbung geben. Den beiden Figuren, um die es ſich handelt, geht der Schmelz höherer Naturen ab; das mußte ſo ſein, denn unter anders gearteten konnte das Verhältniß nicht Statt haben. Der werbende Mann, Petruccio, iſt aus grobem Thone geformt; er kommt nicht wie Lucentio um des Studirens willen nach Padua, ſondern um Geld zu heiraten. Man bietet ihm dieſe reiche Widerbellerin an, im Scherz, und er geht, das ſieht ſelbſt ſein Grumlo durch, in einer Art launiger Renommiſterei darauf ein. Von feiner Art und Sitte iſt er nie geweſen; er geht ſchlecht gekleidet einher; ſeine Diener auf den kleinſten Anlaß am Ohr zu ziehen und zu prügeln, iſt ihm geläufig; dabei iſt er aber gereist und erfahren, hat die Menſchen kennen und zu behandeln gelernt. Die Keiferin zu bändigen kann ihn nicht ſchrecken, da er ſich bewußt iſt, neben männ-

licher Kraft die Spiele des Scherzes und der ſchmeichelnden Galanterie zu verſtehen und im äußerſten Falle das Feuer der Widerſpänſtigen nicht wie ein Wind nur ſchüren, ſondern wie ein Sturm ausblaſen zu können. Er iſt Soldat, Jäger und Seemann, jedes Eine ſchon genug, um eine ſchroffe Mannheit auszubilden, eine disciplinariſche Natur, die unnahbar und imponirend iſt. Er wird von Katharina mit einem Holzapfel verglichen, und ich wüßte auch nicht, womit man gewiſſe harthäutige muskelſtramme Geſichter gedienter Soldaten ſprechender vergleichen könnte.

Katharina, um die er zu werben unternimmt, iſt eine böſe Hummel, ein Füllen das aus den Strängen ſchlägt, kurz angeknüpft, raſch und zufahrend, aber voll guten Kernes, an deren Weſen Petruccio ſchon darum Gefallen hat, weil ihr am rechten Orte, wie im letzten Acte der Wittwe gegenüber, das gerade Herz rückſichtslos überläuft. Sie iſt von dem Vater verzogen, ein unartiges Kind, das nicht bitten und danken kann, das ſeine ſanfte Schweſter mishandelt, ſie bindet und ſchlägt. Auf die Spitze ihres zänkiſchen Weſens iſt ſie getrieben durch die Bevorzugung ihrer Schweſter von Seiten des Vaters, hauptſächlich aber durch den Neid auf die zahlreichen Bewerber, die ſich um Bianca drängen, während ſie die Ausſicht hat, im unvermählten Stande zu bleiben. Zu jenen ſchönen weiblichen Seelen, die in dieſer Ausſicht und in dieſem Schickſale unverbittert bleiben und die der weiblichen Natur eigene Harmonie nicht verlieren, gehört ſie nicht. Es iſt vielmehr der Schlüſſel ihres Charakters und ihrer Handlungsweiſe dem ungezogenen Werber gegenüber, daß ſie verbittert über ihr drohendes Loos iſt, „die Affen zur Hölle führen zu ſollen“; ein ſprichwörtlicher Ausdruck für das Schickſal der Unvermählten, den auch Beatrice in viel Lärmen um Nichts von ſich gebraucht. Sie will einen Mann, Er will Geld, ſo iſt ihnen beiden der Weg zu einander gebahnt. Das alte Stück, das Shakeſpeare vor ſich hatte, ſagt es geradezu, ſie wolle einen Mann und das ſei die Quelle ihrer Zänkiſchkeit; und Petruccio weiß das

dort und ſpricht es auch aus und baut eben darauf ſeine Kühnheit. Aber dergleichen platte Natur nachzuſprechen, war nicht Shakeſpeare's Art; ſo bequem machte er es ſeinen Spielern nicht; er überließ ihrer Geſchicklichkeit, das was ſich von ſelbſt verſteht in das Spiel einzutragen. In der Bewerbungsſcene ſind alle Worte Katharinens abſtoßend und ſchnöde; ſie ſagt nicht Ja und doch ſind ſie nachher verlobt. Dieſe Stelle hat alle Spieler geirrt; ſie iſt immer für wunderlich und unvollkommen angeſehen worden; ihre Aufführung in der Garrick'ſchen Bearbeitung iſt ganz abſcheulich. Für zwei geſchickte Spieler iſt aber in dieſer Scene Alles gegeben, was die Charaktere eben verlangen. Er überfällt ſie mit Worten, mit Schmeicheleien, die ſie niemals gehört hat; wie er ſie mit Diana vergleicht, fällt ihr erſtes ruhiges, nicht zänkiſches Wort. Der Geiſt des Widerſpruchs und die Gewöhnung macht ſie auch gegen ihn und ſeine Derbheit grob und abſtoßend, aber ſobald ſie ſieht daß es ihm Ernſt iſt, muß ſich der Sturm bei ihr legen. Die Spielerin, die dieſe Rolle naiv auffaßt, wird gewonnenes Spiel haben; ſie *muß* naiv aufgefaßt werden, nicht als eine Zänkerin von Profeſſion, ſondern als ein raſchblütiges Kind, das in den Tölpeljahren ſtehen geblieben iſt. Sie ſoll nicht ein für allemal ihre Rolle durchtoben; vor der neuen Erſcheinung ihres Bewerbers ſoll ſie vielmehr in einer drolligen Verblüfftheit ſtehen; ſie ſoll nicht dem Werbenden böſe Geſichter ſchneiden, ſondern ihm ein offenes, durch Neugier und Ueberraſchung von ferne bewegtes Antlitz zeigen, ihn gerade anſehen mit einem klaren Auge, das nicht recht traut und gern trauen möchte, das trotzt und mitten im Trotze nachgibt. Dieſer Naivetät iſt von dem Dichter voller Raum gegeben. Indem Petruccio Katharinen mit ſeinen Schmeicheleien überſchüttet, flicht er ein, was ihr die böſe Welt alles nachſage; darunter übertreibt und lügt er, ſie hinke; ſie wird nun unwillkürlich ein Paar ſchlanke Schritte machen, um ihn eines beſſeren zu überzeugen; darauf ſticheln er dann, und ſogleich ſteht ſie in Widerſpruchgeiſt und Beſchämung ſtill. Sobald die Zeugen kommen, lügt er, ſie

habe ihm am Halſe gehangen und Kuß auf Kuß —; wenn das die Spielerin der Katharina hoch aufnimmt und ſich ungebärdig darüber erweist, ſo iſt freilich nicht zu begreifen, wie dann die Verlobung für ausgemacht gilt. Indem er das entſcheidende Wort ſpricht: Küſſe mich Käthchen, am Sonntag ſoll die Hochzeit ſein, gebraucht er ſcheint's den Refrain eines altbekannten Liedes, was die Zuverſicht, die in dieſer gebieteriſchen Werbung liegt, humoriſtiſch mildert. Ihre Antwort iſt, ſie wolle ihn lieber gehängt ſehen, und dieß kann nur geſagt werden in voller Windſtille ſchon nach gelegtem Sturm, kann nur halb forſchend halb ſchmollend, beſiegt und widerſtrebend zugleich geſprochen werden. Sie geht dann mit ihm gleichzeitig ab, ohne Ja geſagt zu haben; aber ſie hat ſchweigend, ja widerſprechend eingewilligt. Das iſt des Dichters Abſicht. Sie könnte gar nicht Ja ſagen, da ſie ſo lange nur auf das Nein des Widerſpruchs eingeübt war. Beatrix in Viel Lärmen um Nichts, ein ſo viel feiner angelegter Charakter, kann es eben ſo wenig, dieß liegt natürlich in dieſen Charakteren, die ſelbſt dem Scheine von Empfindſamkeit tief abgeneigt ſind. Der Werber erleichtert ihr den Uebergang auf eine feine, von ſeiner pſychologiſchen Ueberlegenheit zeugende Weiſe: er ſticht geſchickt ein, ſie hätten das ſo ausgemacht, daß ſie noch eine Weile ihre keifiſche Rolle fortſpielen ſolle. Er faßt ſie dann bei einer weiteren ſchwachen Seite; er geht, um ihr Putz in Venedig zu kaufen; ſie ſoll ſchön zur Hochzeit ſein; ſie zeigt auch bei andern Gelegenheiten, daß ſie Weib genug iſt, daran Freude zu haben. Und was die kurze Zeit ſeiner Abweſenheit in ihr gewirkt und geändert hat, verräth ſie nachher bei ſeinem Ausbleiben mit dem Einen Seufzer: Ich wollte Katharina hätte ihn nie geſehen, — der nur noch unter ſchleichendem Eifer, weich und unter Thränen geſprochen iſt, wo der Vater ſelbſt einen Ausbruch ihres alten Grimms am natürlichen Orte fände. Dieß Alles iſt, ſcheint es, ſehr geſchickt und will geſchickt gegeben ſein. Der Stoff, darunter möge der darſtellende Künſtler wohl unterſcheiden, der Stoff iſt Derbheit, aber die Form iſt voll Feinheit; dieſe

Aufgabe, die Grobheit darzuſtellen, will auf eine zarte Weiſe gelöst ſein.

Für die Spielerin der Katharina iſt dieſe Bewerbungsſcene der ſchwierige Punkt; für den Spieler des Petruccio die Kur der Zähmung. Sie erſcheint ganz als übertriebene Carikatur; wer aber den rechten Humor hineinzulegen weiß, wird auch dieſe Uebertreibung zu einiger Beſcheidenheit der Natur zurückführen. In Garrick's Poſſe, wenn Petruccio kommt in tollem Aufzuge, eine tolle Vermählungsſcene feiert, in toller Eile abreist, ſind alle Mitſpieler entſetzt und erſchreckt. Aber ſo iſt es bei Shakeſpeare nicht angelegt; Grumio findet das Alles nur zum Sterben vor Lachen. Die Art, wie er ſie bändigt, ſo grob ſie auch erſcheint, hat doch dieſelbe feine Methode wie ſeine Werbung. Mit ſeiner Abreiſe nach Venedig, ſeinem Ausbleiben, ſeiner ſeltſamen Erſcheinung, beginnt er mit ihr eine geiſtige Hungerkur, die auf Erwartung, auf Spannung, auf Enttäuſchung arbeitet. Die körperliche Hungerkur folgt dann nach, um gleichſam das wallende Blut in ihr auch phyſiſch zu dämpfen. Wie er ſie durch Ueberraſchung gewann, durch Uebertäubung ſtillte, ſo bändigt er ſie erſt durch Ueberſpannen, dann durch Zurückſchrauben ihrer geiſtigen und körperlichen Natur. Der letztere Theil der Kur iſt ganz die Methode, Falken zu ziehen durch Hunger und Wachen. Alle die Entbehrungen, die er ihr anmuthet, theilt er aber mit ihr; er entzieht ihr Schlaf und Eſſen unter dem Vorwande der Liebe und Sorgfalt für ſie. Geſchieht das, wie es pflegt, in einer durchweg brutalen Weiſe, ſo macht man des Dichters Abſicht zu nichte, nach der ihr jeder Anlaß, ſein Verfahren nur übel zu nehmen, genommen werden ſoll. Man wird uns jene Stelle entgegen halten, wo Petruccio ſeiner Neuvermählten zumuthet, die Sonne für den Mond zu erklären: aber an dieſer Stelle wird nur noch die Probe auf eine bereits fertige Rechnung gemacht, hier löst ſich ſichtbar die ſtrenge Zucht in ein humoriſtiſches Spiel auf, und eine gute Spielerin nimmt das ſo. In England iſt's vielleicht eine alte Ueberlieferung, daß gleich nach

dieſer Stelle, wo ſie nachgegeben hat, wo ſie nun völlig gehellt iſt, und wo ſie nachher in einer gleichgültigen Rede die Sonne zu erwähnen hat, die Spielerin ſich zu Petruccio hinwendet und das Wort ſchelmiſch fragend ausſprlcht, ob er auch einwillige, daß die Sonne ſcheine. Ein Zug dieſer Art, von geiſtreichen Schauſpielern eingeflochten, erleuchtet ganze Scenen und Charaktere Shakeſpeare'ſcher Stücke beſſer, als lange Commentare. Dieſer feine Zug ebnet den Weg zu der ſpätern Fügſamkeit des bekehrten Weibes ganz vortrefflich, wo ſie zuletzt jene Lehre der Unterwürfigkeit predigt, noch ein wenig in der Spur des alten Trotzes, der aber nun gegen die Trotzigen gerichtet iſt.

Dieß ſind denn die ſieben Stücke, die an dem Anfange der Laufbahn unſeres Dichters liegen; ſehen wir noch einmal auf ſie zurück, um im Ueberblick ihr Gemeinſames zu erkennen, was ſie von den ſpätern Arbeiten Shakeſpeare's unterſcheidet. Mehr oder weniger verrathen alle den ungebildeten Volksgeſchmack der vorſhakeſpeare'ſchen Zeit in Stoffen und in Formen. Die Barbareien im Titus, die Rohheiten im Perikles, einzelne Härten in Heinrich VI., der derbere Charakter der beiden Luſtſpiele, die Behandlung des jambiſchen Verſes im Titus und der Knittelverſe in den Luſtſpielen, all dieß verflicht dieſe Stücke noch mit der Geſchichte der engliſchen Literatur jener Zeit, wo Shakeſpeare die Marlowe und Greene noch nicht verdunkelt hatte. Wir hatten vor dieſen Stücken Shakeſpeare nur als den Verfaſſer ſeiner beſchreibenden Gedichte kennen gelernt. Von ihnen herübertretend in dieſe unter ſich ſelbſt ſo verſchiedenartigen Schauſpiele kann man ſich durch die dramatiſche Form und die abweichenden Stoffe verleiten laſſen zu glauben, man habe mit einem ganz anderen Dichter zu thun. Dem iſt aber bei ſchärferem Zuſehen nicht ſo. An Erinnerungen an die italieniſche, mehr gelehrte Schule von Dichtern, denen er ſich in ſeinen erzählenden Gedichten anreihete,

fehlt es in allen dieſen Stücken nicht. Der Perikles iſt ſchon der Quelle nach aus jenen romantiſchen halbantiken Erzählungen hergeleitet, denen die italianiſirenden Dichter ſo nahe ſtanden; aus der Arkadia von Sidney, dem Hauptvertreter jener Schule, ſind viele Ausdrücke darin treu abgeſchrieben. Im Titus klingt jene ovidiſche Lüſternheit der erzählenden Gedichte in dem Inhalte des zweiten Actes ſehr vernehmlich an; bei der einzigen Gelegenheit dazu in Heinrich VI., dem Abſchiede Margaretens von Suffolk, tritt dieſer ſelbe Ton augenblicklich hervor. In dem kurzen Zwiegeſpräche zwiſchen Luciana und Antipholus in den Irrungen erinnert der gegenſätzliche, epigrammatiſche Vortrag ſehr deutlich an die Concepte in der Lucretia. In der Zähmung endlich hat Shakeſpeare die Komödie eines berühmten italieniſchen Meiſters zu ſeiner Bearbeitung benutzt, wie er in den Irrungen nach dem Vorgange der Italiener ein römiſches Luſtſpiel nur erneuert hat. Die ſämmtlichen Stücke zeigen den Dichter noch der Schule und ihren Beſchäftigungen nahe; in keinem ſeiner ſpäteren Dramen ſteht er ſo tief in den Reminiscenzen des Alterthums und hat den Kopf ſo überfüllt mit den Bildern, Sagen und Figuren der alten Geſchichte. Im Titus fanden wir die ganze Fabel aus lauter Stücken antiker Sage und Geſchichte zuſammengeſetzt. Wie in Kyd's ſpaniſcher Tragödie längere Stellen lateiniſcher Dichter, ſo hat hier die Strophe einer Horaziſchen Ode Eingang gefunden. Im Perikles haben wir, wie in einem Senecaiſchen Stücke, die Erſcheinung der Diana und jene Scenen, die ſo deutlich an Odyſſeus' Einkehr bei den Phäaken erinnern. Aus den Irrungen und der Zähmung hoben wir vorhin erſt jene homeriſchen Anreden heraus. Wie die Lucretia und Venus, ſo ſind alle dieſe Stücke übervoll von Anſpielungen auf griechiſche Mythologie und alte Geſchichte. In ihnen ſpielt dann die trojaniſche Sage in ihrem ganzen Umfange eine Hauptrolle, und zwar überall von dem Virgiliſchen Standpunkte aus wie in der Lucretia. Aus der Stelle, wo er in Heinrich VI. auf den Diebſtahl der Pferde des Rheſus anſpielt, lieſt man heraus, wie

der junge Dichter von trojaniſcher Lectüre friſch erfüllt war. Das Beſtreben, mit Gelehrſamkeit zu prunken, iſt in dieſen Stücken allen erkennbar, und für den Anfänger nicht uncharakteriſtiſch. Den erſten Theil von Heinrich VI. wollen wir zum Belege nicht anführen, weil er größtentheils dem Dichter abgeſprochen werden muß: ſonſt iſt dort mit der Beleſenheit im alten Teſtamente, in der römiſchen Geſchichte, in den Romanen der Palladine bis zu Froiſſard's Chronik wahre Prahlerei getrieben. Aber auch in dem zweiten und dritten Theile ſind in Shakeſpeare's Zuſätzen die Anführungen aus alter Mythe und Geſchichte ſehr gehäuft, und in der Art, wie er dem älteren Dichter einmal ſtatt des Catilina den Machiavelli, und ein andermal ſtatt des Seeräubers Abradas den Bargulus unterſchiebt, iſt förmlich die Gelegenheit das eigene Wiſſen auszulegen geſucht. Beſonders aber die Zähmung der Widerſpänſtigen kann ſich mit dem erſten Theile Heinrich's VI. meſſen in vielfältigem Prunk mit Beleſenheit. Die Abſicht, Sprachkenntniſſe zu verrathen, findet ſich außer in Verlorener Liebesmühe in keinem ſpäteren Stücke Shakeſpeare's in der Weiſe wieder, wie in allen dieſen ſieben: er hat die Sprachbrocken, wie er ſie hier in gutem Ernſte gebraucht, ſpäter nur wieder angewandt in Zwecken der Charakteriſtik und des Scherzes. Im Titus ſind nicht nur, wie bei faſt allen vorſhakeſpeare'ſchen Dichtern, einzelne lateiniſche Stellen, ſondern auch franzöſiſche Ausdrücke in das tragiſche Pathos hineingekommen; im Perikles werden die Deviſen der Turnierenden in allen Sprachen verleſen und darunter eine ſpaniſche mit einem Sprachfehler (più für mas). Auch in Heinrich VI. begegnen dieſe fremden Sprachbrocken in Stellen, die Shakeſpeare's Eigenthum ſind: der alte Clifford ſtirbt mit einem franzöſiſchen, der junge Rutland mit einem lateiniſchen Spruche. So ſind auch in den beiden Luſtſpielen lateiniſche, franzöſiſche, ſpaniſche, italieniſche Worte und Sätze gehäuft. Unſichere und unausgebildete Formen alſo, roherer Geſchmack in der Materie und in der Kunſt ſie zu verarbeiten, die Nähe bei der Schule, die Anlehnung an das Alterthum und an den

gelehrten Dichterkreis der italianiſirenden Romantiker Englands, der Eifer, beleſen und vielwiſſend zu erſcheinen, wären die Züge, die dieſe Erſtlingswerke Shakeſpeare's gemeinſam kennzeichnen. Selbſt ihre Verſchiedenheit in Materie, Ton und Vortrag rührt von dem weiteren gemeinſamen Merkmale her, daß ſie ſämmtlich älteren Werken nachgebildet ſind. Der Fortſchritt des Dichters zeigt ſich dabei klar und ſprechend. Er iſt in den drei erſten Stücken von ſeinen Vorarbeiten beherrſcht, von dem Gewichte des fremden Einfluſſes niedergehalten und erſcheint daher in ganz verſchiedener Manier; in Heinrich VI. (zweiter und dritter Theil) ringt er mit einem Zeitgenoſſen, in den Irrungen mit Plautus um die Palme; in der Zähmung wirft er die Form ſeiner Vorarbeit ab und ſtellt ſich auf eigene Füße. Die Bedeutung, die dieſes Aufranken an anderen Meiſtern und Werken für die Bildung Shakeſpeare's hatte, iſt nie genug in Anſchlag gebracht worden: der glücklichſte Takt leitete den früh ſtolzen Genius auf dieſe beſcheidenen Wege. Keinem Talente iſt mehr zu mistrauen, als dem, das in früher Jugend gleich auf Originalität losſteuert; der Dünkel führt es auf dieſe Irrbahn und die Unnatur wird das Ziel ſein, zu dem es gelangt. Jeder große Künſtler hat eine ſolche Zeit der Schule gehabt, wo er ſich einem früheren Meiſter vertraut, wo er ſich an fremde Muſter feſſelt, um an ihnen zu lernen. Der Schüler, der über dieſer Hingebung ſeine Selbſtändigkeit verliert und in Nachahmung aufgeht, hätte doch niemals eigene Wege gefunden. Das wahre Talent aber blickt in ſeiner Lehrzeit nur ſo angeſpannt in den fremden Geiſt, um aus der innigſten Kenntniß deſſelben die Unterſchiede des eigenen Geiſtes um ſo ſchärfer kennen zu lernen und ſich dann um ſo ſelbſtändiger zu trennen. So hatten ſich Raphael und Titian, ſo haben ſich Goethe und Schiller an fremden Meiſtern erſt in ihre Kunſt eingeübt; die letzteren eben an unſerem Shakeſpeare ſelbſt. Und ſo that dieſer wieder. Er blickte an Plautus und Seneca frühe und ſpät, und fern von jeder Anmaaßung, hinauf; im Anfange wohl ſelbſt an

Marlowe und Greene. Bei dieſen freilich mußte er bald fühlen, daß er nur lernen konnte, wie er es nicht machen mußte; er hob die Greene'ſchen Stücke, indem er ſie bearbeitete; er ſchmückte ſich mit fremden Federn, warf ihm dieſer vor, aber er konnte ſich bewußt ſein, daß er den fremden Federn wieder Schmuck verliehen hatte. Die Sitte, nach der ſich damals die Dichter der verſchiedenen Theater ihre Stoffe einander entnahmen und ſie neu verarbeiteten, war der dramatiſchen Dichtung ungemein günſtig. Man lernte aus den Vortheilen und dem Schaden der anderen Bühnen die Lieblingsmaterien des Publicums kennen und vergriff ſich auf dieſe Weiſe ſelten im Stoffe. Viele Hände beſchäftigten ſich dann über einerlei Gegenſtand; ihre Bearbeitungen fielen dem öffentlichen Urtheile anheim; der Stoff und ſeine Bedeutung, die Charaktere und ihre Behandlung läuterten ſich. Aehnlich war es in dem antiken Drama geweſen. In jener Jugend der Welt gab es der dramatiſchen Stoffe aus Mythe und Geſchichte überhaupt noch wenig; an jedem der wenigen verſuchte ſich jeder namhafte Dichter einmal; die ſtets erneuerten Behandlungen verklärten ſich da allmählig zu der reinen Geſtalt, die wir an den griechiſchen Tragödien bewundern. Nur etwas entfernt Aehnliches geſchah auf der engliſchen Bühne, obgleich es hier bei den breiteren, ſtoffreicheren Werken um ſo nöthiger geweſen wäre, daß das Gleiche noch gründlicher geſchehen wäre. Bei Shakeſpeare aber kann man in ſteigenden Graden ſehr deutlich bemerken, wie er immer meiſterhafter lernte, in älteren Schauſpielen, die er ſich zur Bearbeitung nahm, immer mehr Schale wegzuwerfen und in den Kern der Stoffe und ihren geiſtigen Lebenspunkt vorzudringen. Dieſe Kunſt trug er dann auch auf ſeine epiſchen, erzählenden Quellen über, und lernte den flachſten Novellenſtoffen pſychologiſche und ſittliche Tiefe zu geben.

Zweite Periode der dramatiſchen Dichtung Shakeſpeare's.

Wir treten aus der erſten Periode der dramatiſchen Laufbahn unſers Dichters, wo er nur als Bearbeiter fremder Werke erſcheint, in eine zweite herüber, die wir etwa mit den Jahren 1592—1600 umgrenzen. In dieſer kurzen Zeit ſchwingt ſich der Dichter in einer faſt unbegreiflichen Thätigkeit vom Schüler zum Meiſter auf und durchlebt eine Geiſtesgeſchichte gewiß der merkwürdigſten Art, obwohl wir nur Winke und Vermuthungen haben, ihre Natur näher zu beſtimmen. Die Werke dieſer Jahre kann man nicht leſen, ohne von den meiſten den Eindruck zu empfangen, daß der Dichter eine glückliche, gehobene Zeit durchlebte, als er ſie ſchrieb. Die ungetrübte Heiterkeit, der muthwillige Kitzel, der aus allen Luſtſpielen dieſer Jahre, der Uebermuth, der aus Heinrich IV. ſpricht, läßt ohne Zwang auf ebenſo viel inneres Selbſtgefühl wie auf äußeres Wohlbehagen des Dichters ſchließen. Auch werden wir ſpäter finden, wenn wir aus der Betrachtung der Werke dieſer Epoche auf Shakeſpeare's Lebensgeſchichte zurückkommen, daß ſein raſcher Erfolg als Spieler und Dichter, ſein Anſehn in der höheren Geſellſchaft, ehrende Bekanntſchaften und Freundſchaften, eine glückliche äußere Lage, die ihn befähigte ſeinen Eltern in ihrer Noth wirkſam beizuſpringen, daß dieß Alles, ſage ich, eine Reihe von günſtigen Schickſalen ausweiſe, ganz geeignet, den jungen Dichter in die glückliche Stimmung zu verſetzen,

wo ſein Talent ſo ſchnell, ſo unermeßlich wuchern konnte. Am Ende dieſer Periode ſcheint ſich dann ein Schatten über dieſes Glück zu werfen, der Shakeſpeare den Anſtoß zu einer ernſteren Betrachtung und noch tiefern Durchdringung des menſchlichen Seins und Lebens gab. Es iſt auffallend, daß, nachdem zwiſchen 1590—1600 das Luſtſpiel in der Reihe ſeiner Werke ſehr entſchieden vor dem Trauerſpiele vorgeherrſcht hatte, nachher umgekehrt das Trauerſpiel und das ernſte Schauſpiel in ſo entſchiedenem Uebergewichte erſcheint, daß uns eben dieſer Gegenſatz nöthigt, von dort an eine dritte Periode der Shakeſpeare'ſchen Dichtung zu datiren.

Die Werke dieſer Periode ſind in ſich faſt jedes Einzelne bedeutungsvoll und groß; die Gruppe als Ganzes betrachtet bietet noch eine beſonders merkwürdige Erſcheinung dar durch die große Vielſeitigkeit, die ſich in den behandelten Stoffen ausſpricht. Sie ſpalten ſich in drei ihrer innerſten Natur nach verſchiedene Theile. In den Anfängen dieſes Zeitabſchnittes begegnen wir einer Reihe von Stücken weſentlich erotiſchen Inhalts, deren Mittelpunkt die Leidenſchaft und die Werke der Liebe bilden: die beiden Veroneſer, Verlorne Liebesmühe, Ende gut Alles gut, der Sommernachtstraum, Romeo und Julie. Ihnen zur Seite liegen, bis auf Eine, die ſämmtlichen Hiſtorien, die Shakeſpeare nach Heinrich VI. bearbeitet hat, trockenen, realeren Inhaltes, die Welt des äußeren Lebens und Wirkens jener Gefühlswelt wie in abſichtlichem Gegenſatze, in gleicher Breite, mit gleichem Nachdruck entgegengeſtellt: Richard II. und III., König Johann, Heinrich IV. und V. An dem Schluſſe des Zeitraumes liegt dann eine dritte Gruppe von Luſtſpielen ganz nahe zuſammen, in denen Shakeſpeare, in der heiterſten Freiheit und Freudigkeit des Geiſtes, ſcheint es, dieſe Gattung auf die höchſte Stufe der Vollendung erhoben und ihren heitern Charakter am reinſten und ungetrübteſten feſtgehalten hat, was dann den plötzlichen Uebergang zu den Tragödien der dritten Periode ſeiner Dichtung um ſo überraſchender macht. Jedem Einzelnen dieſer Werke immer mit ganzer

Sicherheit das Jahr ſeiner Entſtehung anzuweiſen iſt nicht möglich; ſie fallen aber nach dem übereinſtimmenden Urtheile aller befugten Kritiker ſämmtlich in die angegebene Periode oder wenig darüber hinaus. Die Geſchichtſtücke und die Liebesſtücke ſind von dem Dichter gemiſcht durcheinander gearbeitet worden, die geſchichtlichen nicht in chronologiſcher Reihe, ſondern wie es die Luſt am Stoffe mit ſich brachte. Wir werden uns daher bei der Beſprechung dieſer Werke nicht ängſtlich an die Zeitordnung binden, ſondern nur die drei Reihen im Großen getrennt verfolgen und dann innerhalb jeder einzelnen, mit möglichſtem Anſchluß an die wahrſcheinliche Chronologie, die einzelnen Stücke durchgehen und beachten, ob ſich irgend ein geiſtiger Faden darin entdecken läßt, der uns neben der Zeitrechnung vielleicht noch eine andere Reihenordnung der Gedanken und Empfindungen nachweist.

1. Erotiſche Stücke.

Wir ſprechen zuerſt von der Reihe der erotiſchen Stücke, in denen Shakeſpeare mehr oder weniger ausſchließlich das Weſen und die Natur der Liebe dargeſtellt hat. Von dieſer Art ſind die oben genannten Stücke alle, während in Shakeſpeare's ſpäteren Dramen die Liebesverhältniſſe nur noch in den Luſtſpielen den Mittelpunkt, und zwar nur der Intrigue, nie mehr, ſo wie hier, zugleich den geiſtigen Kern der Stücke bilden; während ſie in ſeinen Tragödien immer nur ſo weit vortreten, wie ſie in der großen Mannichfaltigkeit des Lebens eben auch nur Eine Seite unſerer Exiſtenz darſtellen. Bei unſeren deutſchen Dichtern, ſelbſt den größeſten, nimmt dieſe Seite unſeres Weſens einen viel zu breiten Raum ein, als daß dieß dem Reichthum ihrer Dichtungen, im Vergleich zu Shakeſpeare's Werken, nicht den größten Eintrag hätte thun müſſen. Sie fühlten nichts von jenem natürlichen Drange des engliſchen Dichters, ſich in dem großen Wir-

kungskreiſe des äußeren Lebens, in der Geſchichte, feſtzuſetzen, um dem perſönlichen Gemüthsleben ein Gegengewicht zu halten. Wo ſie ſelbſt in hiſtoriſchen Stücken einen Liebeshandel nur als Epiſode einflochten, überwog bei ihnen die Vorliebe für dieſen gemüthlichen Theil und der dichteriſche Glanz und Nachdruck heftete ſich auf ihn. Von dieſer unſerer empfindſamen Dichtung gilt im großen Ganzen, was Shakeſpeare in Verlorener Liebesmühe ſagt: daß nie ein Dichter gewagt die Feder zu ergreifen, ehe er ſie in Liebesſeufzer eingetaucht. Aber ſo war es bei ihm ſelber gleichwohl nicht. Wir können aus den angedeuteten Lebensverhältniſſen Shakeſpeare's ſchließen, daß er in ſeiner Jugend eine Weile das geweſen ſein mag, was er in Verlorener Liebesmühe und den Veroneſern einen der Liebe Geweihten und Angelobten nennt, und dieß zwar in eben der Periode, wo er die Liebesſtücke erſchuf die wir zunächſt betrachten wollen. Aber es war auf alle Fälle nur eine Periode, eine vorübergehende Zeit, worin er von dieſer Leidenſchaft perſönlich beherrſcht und dichteriſch mit ihr beſchäftigt war; und in dieſe dichteriſche Beſchäftigung wieder verlor er ſich keineswegs mit ganzer Hingebung, ſondern ſorgte in dem glücklichſten Triebe einer vielſeitig geſchaffenen Natur dafür, ſeinen Schilderungen des übermächtigen Gefühlslebens mit der Betrachtung der großen Geſchichtswelt äußerer Thaten das Gleichgewicht zu halten.

Verliert man ſelbſt dieſe großartige Zweiſeitigkeit aus den Augen, verſenkt man ſich ganz und nur in dieſe Liebesſtücke aus dieſer Zeit, ſo behandelt er, ſelbſt wieder in dieſer ausſchließlichen Richtung, den Vorwurf ganz anders als unſere deutſchen Dichter. Die idealen Liebeshelden unſeres Schiller, die ſchwach ſinnlichen unſeres Goethe ſind durch das empfindſame Element, das die neuere Poeſie überall der Liebesdichtung einmiſcht, von einer ganz eintönigen Färbung; auf unſerem Theater gibt es daher eine ſtehende Charakterform des Liebhabers, die der damit betraute Spieler ſo ziemlich auf einerlei Weiſe abſpielt. So war es nicht in Shakeſpeare's Umgebung, es iſt

wenigſtens in ſeinen Werken nicht darauf angelegt. Die weite Aufgabe, die Leidenſchaft der Liebe, behandelte Shakeſpeare in einer weit großartigeren Weiſe. Er ſchilderte ſie nicht allein auf ſich ſelbſt bezogen, ſondern in den mannichfaltigſten Verbindungen mit anderen Leidenſchaften und in den verzweigteſten Beziehungen zu anderen menſchlichen Verhältniſſen; es iſt ihm ein Bedürfniß, ſie in ihrem ganzen Weſen, in allen ihren Wirkungen, ihren guten und ſchlimmen Eigenſchaften gleich in jenen erſten fünf Stücken, die wir dieſem Vorwurf ganz gewidmet finden, in einer möglichſten Fülle und Mannichfaltigkeit darzuſtellen. Er zeigt in den Veroneſern, wie ſie ſich zu dem Menſchen verhält der ſich ihr ganz preis gibt und zu dem Thatkräftigen, der ihr fremd ſteht. Er zeigt in Verlorener Liebesmühe, wie ſie durch aſcetiſche Gelübde unter jugendlichen Genoſſen unnatürlich unterdrückt werden ſoll und wie ſich das rächt. Er zeigt in Ende gut Alles gut, wie ſie von männiſchem Hochmuth und Standesſtolz verſchmäht wird und wie ſie den mit Treue und Hingebung überwindet. Er zeigt im Sommernachtstraum in einer bewundernswürdigen Allegorie die Irrungen der blinden, aller Vernunft beraubten Liebe, die den Menſchen in ein Traumleben ohne Beſinnung dahinreißt. Er zeigt endlich in dem hohen Lied der Liebe, in Romeo und Julie, wie dieſe gewaltſamſte aller Leidenſchaften zwei menſchliche Weſen in ihrer furchtbarſten Macht ergreift und, geſteigert in den günſtigen Naturen durch ihre ungünſtigen Schickſale, ſich auf die Höhe treibt, wo ſie ſich ſelbſt überſtürzt und vernichtet. Und nachdem der Dichter, bis zu dieſem äußerſten Punkte vorgeſchritten, dieſe Seite der Menſchennatur nach ihrer Weite und Tiefe durchmeſſen hat, kehrt er gleichſam perſönlich unbetheiligter in ſich zurück und gönnt ihr in ſeinen ſpäteren Werken einen ſo breiten und ausſchließlichen Raum nicht mehr wieder.

Dieſe Vielſeitigkeit der Liebe, ihre mannichfaltigen Beziehungen und Wirkungen auf die menſchliche Natur, hat von allen Dichtern aller Zeiten Shakeſpeare ganz allein in größerem Umfange geſchil-

dert. Wer die ganze epiſche und dramatiſche Dichtung von Franzoſen, Italienern und Spaniern durchfliegt, der wird alle Liebesverhältniſſe bis zur Langenweile in einerlei Form und Auffaſſung behandelt finden. Dieſe Manier war eine Ueberlieferung des Mittelalters, wo die ritterliche Sitte und Galanterie die ſinnlichen Triebe geiſtig verklärte und eine ſchwärmeriſche Frauenverehrung in Leben und Dichtung drang, die das Alterthum nicht kannte. Dieſe Zeit ſah die Liebe als einen Quell der Sittigung, ja als einen Quell der Kraft und Thaten an, und die Dichtergeſchlechter der folgenden Zeiten faßten ſie nur von dieſer ihrer veredelnden Seite auf, in einer Vorliebe und Ausſchließlichkeit, die ein Kenner des Lebens wie Shakeſpeare nicht theilte. Er hatte auch ihre Schattenſeiten erfahren: wie ſie die Kraft der Thaten zu lähmen, die Sitten zu gefährden, in Verderben und Verbrechen zu ſtürzen eben ſo fähig iſt, als für ein reines Leben zu gewinnen und Geiſt und Seele zu adeln. Dieſe doppelte Natur und zweideutigen Werth der Liebe und ihrer Wirkungen hat Shakeſpeare ſchon in ſeiner erſten Jugend durchſchaut. In Venus und Adonis wirft die Göttin nach dem Tode ihres Lieblings einen Fluch auf die Liebe, der im Keime gleichſam die ganze Entfaltung dieſer Materie in ſich ſchließt, wie ſie Shakeſpeare in der Reihe ſeiner Dramen niedergelegt hat. Es lohnt der Mühe, die Stelle in ihrem ganzen Umfange zu hören. „Hinfort, ſo lautet ſie, ſoll Sorge der Liebe ſteter Begleiter ſein; ſie ſoll gefolgt ſein von Eiferſucht, und ſüßen Anfang, bitteres Ende haben; nie unter Gleiche getheilt ſein, ſondern unter Hoch und Niedrig, ſo daß der Liebe Luſt nie ihrem Leide gleichkomme. Sie ſoll ſein unſtet, falſch, betrügeriſch; knospen und welken in Einem Athemzuge; im Grunde Gift, am Rand mit Süßigkeit umzogen, daß ſie das treueſte Geſicht betrüge. Den Stärkſten ſoll ſie am ſchwächſten machen, den Weiſen ſtumm ſchlagen und den Narren ſprechen lehren. Sie ſoll karg ſein und verſchwenden; das hinfällige Alter ſoll ſie tanzen lehren, den trotzigen Raufbold in Ruhe bannen, den Rieſen niederwerfen und

den Armen mit Schätzen beladen. Sie ſoll ſein raſend toll und albern mild, und den Jüngling alt, den Greis zum Kinde machen. Sie ſoll argwöhnen, wo keine Urſache iſt, und nicht fürchten, wo ſie am meiſten mistrauen ſollte; ſie ſoll erbarmend ſein und allzuſtreng, höchſt trügeriſch, wo ſie gerecht erſcheint, und ſtörriſch, wo ſie ſcheinbar lenkſam iſt. Sie ſoll Furcht dem Muthe und Muth der Memme verleihen; ſoll Urſache werden zu Krieg und ſchrecklichen Thaten, und Zwietracht ſäen zwiſchen Sohn und Vater, dienſtfertig und fördernd jedem Zwieſpalt, wie trockener Zunder für das Feuer iſt". Man muß ſich erinnern, daß dieß in einem Alter geſchrieben iſt, das in der erſten Stärke der Gefühle die Liebe ſonſt nur im Lichte der Verklärung ſieht, und daß es in einem Gedichte niedergelegt iſt, welches gerade den ſinnlichen Trieb in der herkömmlichen Weiſe junger Dichter zu vergöttern ſchien, man muß ſich der Zeit und des Ortes dieſer Stelle erinnern, um ihren Werth und ihre Bedeutung recht zu würdigen. In den Liebesſtücken der Periode, die wir betrachten wollen, iſt die Reihe dieſer Gedanken bei lebenvolleren Gelegenheiten mannichfaltig wiederholt und in köſtlichen Sätzen und Sprüchen niedergelegt; und weit mehr als dieß, ſie iſt auch in dem Kreiſe der Shakeſpeare'ſchen Werke in Charakteren, Lagen und lebendigen Bildern in einer Fülle und Tiefe veranſchaulicht und verkörpert, wie das von keinem anderen Dichter wieder geſchehen iſt. Und es iſt nicht etwa, im Widerſpruche mit aller herkömmlichen Dichtung, auf jenem Fluche der Liebe in dieſen Gemälden allein verweilt, auch ihr reichſter Segen iſt in eben ſo vielen Gegenſtücken, mit eben ſo vieler Innigkeit und mit der gleichen Lebendigkeit entfaltet. Wie in dieſer Leidenſchaft der reiche Habſüchtige niedergeworfen und getäuſcht, der Arme gehoben und bereichert wird, leſen wir im Kaufmann von Venedig. Wie ſie den Gimpel zum Verſchwender, den Weichlichen zum Raufbold macht, iſt in Roderigo verſinnlicht. Wie ſie den Weiſen ſchlägt, wie ſchwer ſie mit Vernunft und Beſinnung zu paaren iſt, ſtellt Maaß für Maaß vor die Augen. Daß

ſie die Narren ſprechen lehre und die Alten zu Kindern mache, in wie treffenden Carikaturen haben das die burlesken Theile von Shakeſpeare's Luſtſpielen entwickelt! Wie ſie den allerfeinſten Sinn am liebſten aufſucht, aber auch gefährdet, iſt in jenem reizenden, oft wiederholten Bilde und Beiſpiele ausgeſprochen, daß auch der Wurm die zarteſte Knospe am früheſten annagt; und wieder in anderen Gemälden wie im „Sturme" erſcheint die reizendſte Unſchuld von dieſem Geiſte ergriffen, ohne in ihrer makelloſen Reinheit auch nur leiſe verſehrt zu werden. Wie die Liebe unſtet, falſch, betrügeriſch iſt, wie ſie meineidig wird und die Schwüre wie Stroh im Feuer des Blutes aufzehrt, iſt in den Veroneſern veranſchaulicht, aber auch wie die treue Liebe, voll innerer Schönheit, den leichten Sinn des Untreuen mit Thaten der Aufopferung beſchämt. Die niederſten und höchſten Täuſchungen dieſer dämoniſchen Leidenſchaft ſind in Troilus und Creſſida in das hochironiſche Gemälde jenes troiſchen Kampfes gelegt, in die Parodie des unſterblichen Liedes von jener Liebe, die die Urſache zu ſo langem Kriege und ſo ſchrecklichen Thaten geworden. Und dann wieder, dieſem bewegten äußeren Schauſpiele ein ganz geiſtiges Gemälde gegenüber: wie ſie alle Sinne und Lebensgeiſter ſteigert, Erzeugerin und Erzeugte der Phantaſie, der ewige Gegenſtand und die ewige Quelle der Dichtung iſt, in welchen reizenden Zügen und Symbolen iſt dieß in die magiſchen halbdunkeln Bilder des Sommernachtstraumes eingewoben! Wie die Liebe den Mann im Müſſiggange (love in idleness) überraſcht, wo der Charakter in äußerer Unthätigkeit erſchlafft, wie ſie dann ſein ganzes Weſen ausfüllt und ihn von der Natur des Mannes abtrünnig macht, iſt in Romeo, in Proteus, in Antonius dargeſtellt; im Othello aber wehrt ſich die Natur des Helden dagegen, daß ihn Amor in die Feſſeln träger Genüſſe ſchlage und ihm die Schärfe des Geiſtes und der Thatkraft ſtumpfe. Wie Eiferſucht das Gefolge der Liebe iſt und argwöhniſch macht wo keine Urſache iſt, und arglos wo Mistrauen am Orte wäre, hat eben dieſes Trauerſpiel von Othello und das Wintermährchen

zum Gegenſtande; wie dagegen dieß „grünaugige Scheuſal" durch eine harmoniſche Natur und vertrauende Treue überwunden wird, entwickelt im Gegenſatze die Geſchichte von Poſthumus und Imogen. Wie die Liebe unter Hoch und Niedrig getheilt iſt, wie ſie auch einmal bitter anfängt und ſüß endet, iſt in Ende gut Alles gut geſchildert; aber das Grundthema jenes Fluches der Liebesgöttin, wie der Liebe Luſt nie ihrem Leide gleichkommt, wie ſie ſüßen Anfang und bitteres Ende hat, im Grunde Gift am Rande Honig iſt, wie ſie knospt und welkt in Einem Augenblicke, wie ſie von ungeſtümer Art zu verzweifelten Entſchlüſſen leitet und wie ein Blitz vergänglich ſich in ſich ſelbſt verzehrt, das iſt in dem Gedichte von Romeo und Julie für die Ewigkeit entworfen. Es umfaßt den ganzen Vorwurf, den andere Gedichte und Dichter ſo tauſendfach unter ſich theilten, in Einem überreichen Erzeugniſſe. Daß die Liebe in ihrer vollen Kraft mit Standesvorurtheilen und Convenienz in ſtetem, unheilvollem Kampfe liegt, das iſt der Mittelpunkt aller tragiſchen Liebesgemälde in Leben und Dichtung von jeher geweſen. „Liebe iſt nicht Liebe, wo ſie mit Rückſichten vermengt iſt", dieß iſt das Kennzeichen, womit die Natur und der Dichter die Leidenſchaft in ihrer höchſten Gewalt bezeichnen; in dieſer ihrer Stärke iſt der Stoß der Natur auf die Sitte, allmächtiger, ſchrankenloſer Gefühle auf die nothwendigen Schranken des geſellſchaftlichen Lebens unvermeidlich, und in dieſem Zuſammenſtoße iſt die tragiſche Natur dieſer Leidenſchaft begründet, die nie ein Dichter mit dieſer überlegenen Ruhe und doch auch lebendigen Bewegung, mit dieſer Gemüthserregung und doch ſittlichen Unbefangenheit, mit dieſer Unmittelbarkeit eigener Erfahrung und doch geiſtiger Unparteilichkeit zugleich geſchildert hat wie Shakeſpeare in Romeo und Julie. Es iſt das einzige Stück, hat der kalte Leſſing geſagt, an dem die Liebe ſelber gleichſam zu ſchreiben geholfen hat.

Die beiden Veroneſer.

In der Reihe der erotiſchen Stücke dieſer Periode ſtellen wir in Uebereinſtimmung mit den meiſten engliſchen Kritikern die beiden Veroneſer voran; man ſetzt ſie 1591 noch vor die Irrungen. Die einzelnen langen Knittelverſe in den burlesken Partien, die häufigen Alliterationen, viele lyriſche, im Sonnettenſtile gehaltene Stellen von ſehr zarter aber wenig dramatiſcher Poeſie, ſetzen das Stück in des Dichters früheſte Zeit. Intriguen- und Charakterluſtſpiel liegt hier nicht wie in der Zähmung neben einander, ſondern iſt verſchmolzen. Die Handlung erinnert in ihrem Haupttheil an die Geſchichte von Felix und Felismena (in der Diana von Montemayor), die Shakeſpeare aus einer älteren dramatiſchen Behandlung dieſes Gegenſtandes (the history of Felix and Philiomena 1584.) oder auch aus der Handſchrift einer erſt 1598 gedruckten Ueberſetzung der Diana von Bartholomew Yong bekannt ſein konnte; ſie iſt etwas arm und leichthin; die Züge feinerer Charakteriſtik dagegen fangen gleich in dieſem erſten ſelbſtändigen Stücke des Dichters an in einem Reichthume vorzutreten, wie er in den Figuren der ſieben blos überarbeiteten Stücke, mit Ausnahme etwa von Petruccio und Katharina, noch nicht gefunden wird.

Das Stück handelt von dem Weſen und der Kraft der Liebe, und vorzugsweiſe von ihren Beirrungen der Ueberlegung und der

Sitte, ganz allgemein, und es iſt nicht wohl gethan, einen ſchärfer abgegrenzten Gedanken hineinzulegen. Die zweifeitige Natur der Liebe iſt gleich hier mit jenem gleichmäßigen Nachdrucke nach beiden Seiten hin und in jener vollkommenen Unbefangenheit hervorgehoben, die ſchon Goethen an Shakeſpeare ſo überraſchend war. Dieſe gegenſätzliche Aufgabe zu löſen, erleichtert ſich der Dichter mit einem äſthetiſchen Kunſtgriffe, der ihm ganz eigenthümlich iſt, dem wir in dieſem Jugendwerke gleich in beſonderer Deutlichkeit begegnen und den wir faſt in ſeinen ſämmtlichen Dramen immer werden wiederkehren ſehen. Bau und Anlage des Stückes iſt nämlich in einem ſtrengen Parallelismus ausgeführt; die Charaktere und Sachen ſind ſo ſcharf in Beziehungen und Gegenſätze zu einander gebracht, daß nicht allein das Gleichartige ſich unter einander, ſondern auch das Entgegengeſetzte ſich gegenſeitig zu erklären dient. Wir wollen auf dieſen Punkt den Nachdruck unſerer Erörterungen legen.

Ein Freundespaar trennt ſich in der erſten Scene, Valentin und Proteus. Schon die Namen haben eine Bedeutung, die auf gegenſätzliche Charaktere hindeutet. Valentin, von einer tüchtigen biederen Natur, iſt ein Mann der Thatkraft; von Ehre getrieben ſich in die äußere Welt, in Hof- und Kriegsdienſte zu werfen, reist er ſo eben nach Mailand ab; er iſt von der einfach ſchlichten Art eines Landjunkers, ohne feingeſiebte Sprache; Mund und Herz iſt bei ihm Eins; ſeine Großmuth von keinem Zweifel berührt; ſelbſt edel hält er auch den Schlechten für gut; ſein Gemüth iſt von jeder Bewegung raſch ergriffen, ſein Handeln von Reflexionen nicht geſtört. Ein goldener Freund, bereit zu jedem größten Opfer der Freundſchaft, iſt er dagegen noch ohne Regungen für das andere Geſchlecht; ſein Spott liegt vielmehr auf der Liebesſucht ſeines entzündlicheren Freundes. Dieſer Proteus, ganz im Gegentheile, iſt ein Mann des Gedankenlebens, voll verlockender Tugenden und Fehler, voll vollendeter Gewandtheit des Geiſtes. Es heißt von ihm, er ſei unter den Guten der beſte; das Gute in ihm zeigt ſich in dem Stücke (und dieß

iſt ein entſchiedener Fehler) nicht in Thaten, ſondern nur in der Ueberlegenheit ſeiner Anlage. Der Liebe ganz hingegeben, völlig ausgefüllt von ihrem Trachten und Streben, klagt er ſich ſelbſt an, ſeine Jugend in geſtaltloſer Unthätigkeit zu verbringen; in Gefahr genußſüchtig und ſelbſtſüchtig den Mannescharakter zu verleugnen, erſcheint er als einer jener jungen Geiſter, die wie die vorgerückteſten Knospen von dem Wurme zu frühe angenagt ſind. Die Einſeitigkeit des Triebes in beiden ſoll nun gleichſam zur Strafe ihre Ergänzung erhalten: mitten aus ſeinen glücklichen Liebeswerbungen heraus wird Proteus zu ſeiner Verzweiflung dem Freunde Valentin von ſeinem Vater nach Mailand nachgeſandt, um ſich wie Er an dem äußeren Leben zu ſchulen; den Valentin aber trifft für ſeine ganz auf äußere Thaten geſtellte Neigung — ſo legt er es ſelber (II, 4.) aus — die Strafe, daß ſich in Mailand des Herzogs Tochter Silvia in ihn verliebt. Für Valentin iſt dieſe neue Lage ein Zuwachs der Erfahrung und Bildung, den er ſich in ſeiner Weiſe aneignet, für Proteus iſt die angemuthete Veränderung ein Zwang, gegen den ſich ſeine eigenllebige Natur ſträubt. Die Art, wie ſich beide in dieſem Wechſel nehmen, entwickelt ſich auf die feinſte Weiſe aus der gegebenen Anlage ihrer Charaktere. Den geraden, argloſen, auf ſeine männlichen Zwecke gerichteten Valentin muß die Liebe aufſuchen, wenn ſie ihn treffen will; die Tochter des Herzogs kann ihn ſchon als ein Gegenſtand feſſeln, der zugleich ſeinen aufſtrebenden Ehrgeiz reizt. Aber, wie man es von ihm erwartet, er benimmt ſich in den Werken der Liebe als ein Neuling; ſeine erwachende Neigung verräth er durch offenes Anſtarren das aller Welt auffällt, und durch hochfahrende ſchnöde Begegnung gegen Silvia's Bewerber Thurio, ſeinen Nebenbuhler. Als ſie ſeiner Beſcheidenheit entgegenkommt und ihn in ihren Briefen umwirbt, verſteht er ſie nicht und ſein Diener Flink muß ihm ihre Abſicht erſt auslegen. Sein Bärengang, ſein krähendes Lachen ſind nun dahin; ſein Freund Proteus fände nun Stoff über die Verwandlung zu lachen, die die Liebe mit ihm

angeſtellt hat. Thatluſtig geht er, da der Standesunterſchied eine Verbindung undenkbar macht, auf den Plan, Silvia zu entführen, in der ihm eigenen Beſinnungsloſigkeit ein; ſtatt ſich vor den Schlingen des Herzogs zu hüten, geht er arglos und zuverſichtlich hinein, ſich ſelber mehr zu verſtricken. Nachdem ihn für ſeinen Entführungsplan Verbannung getroffen, gibt er ſich einer Räuberbande willenlos und unbedenklich hin; die Verzweiflung treibt ihn, die thätige Lebensweiſe ſagt ihm zu, der Mann, der ihn auffordert, rührt ihm das Herz mit dem ähnlichen Schickſale, das auch Er erlitten hatte. Zu dieſem Aeußerſten hatte ihn die Verrätherei ſeines Freundes getrieben. Denn Proteus, wie er nach Mailand gekommen war, hatte im Augenblick ſeine Julie vergeſſen. Seine Liebe iſt vor allen Dingen Selbſtliebe. Ganz in den Einen Hang verloren, nach Mailand gekommen, von Julie getrennt, erträgt er in ſeiner liebebedürftigen, ſchwachen Natur nicht einen Augenblick die ungewohnte Leere und Verödung. Wie Romeo, von ſeiner Geliebten verſchmäht, deſto heftiger in eine neue Liebe verfällt, ſo der von Julien getrennte Proteus; er wirft ſein Auge auf die Geliebte des Freundes und, von dieſer Einen Verirrung ergriffen, verfällt er von Fehler in Fehler und durchrennt nun alle Sünden. Von dem Sinnesrauſche einmal bethört, weiß er mit der feinſten Sophiſtik alle Unthaten zu entſchuldigen und zu beſchönigen. Falſch und wankelmüthig vergißt er ſeine Eidſchwüre an Julie, er beſtrickt den Herzog, er verräth den Freund, er geht in der Schlechtigkeit ſo weit, daß er Verleumdung als Mittel anbietet, um Valentin bei Silvia vergeſſen zu machen und daß er ſich ſelbſt zum Verleumder hergibt. Sein Benehmen gegen den Nebenbuhler Thurio zeigt, wie er ein Kenner der Liebe iſt, wie er mit Meiſterſchaft ihre Künſte übt, wie er ſich ſolch einem Gegner gegenüber ſicher und ſiegreich weiß. Er lehrt ihn die Geheimniſſe der Liebe, wohl wiſſend, daß er nichts davon begreift; Er, ſelbſt ein Dichter, heißt ihn Silvia mit Liedern umwerben, da er weiß, daß er doch nur ein elendes Reimwerk zuſammenſchweißen wird. Der Dichter

hat uns durch den Liebesſtil der drei Liebenden köſtlich auf ihre Begabung zur Liebe hindurchblicken laſſen. Er theilt uns das Gedicht Thurio's mit, eine armſelige gereimte Plattheit, die die deutſchen Ueberſetzer gar zu treuherzig für ganz ernſt gemeinte Shakeſpeare'ſche Lyrik genommen haben. Der Dichter hat ächte Poeſie genug, um es nicht ſcheuen zu dürfen, dem albernen Werber ein albernes Gedicht zu leihen und, indem er ein unverdienſtliches Poem einflicht, ſich ein neues Verdienſt der Charakteriſtik zu erwerben. Das Gedicht, das Valentin an Silvia (III, 1.) richtet, iſt in derſelben charakteriſtiſchen Art; in dem üblichen Conceptenſtil der Liebe verfaßt zeugt es von ziemlicher Schwerfälligkeit des Reimtalents und iſt mehr Kopfarbeit als Erguß eines heftigen Gefühles. Von Proteus haben wir nur die Bruchſtücke und verlorenen Worte, die uns Julia aus ſeinem zerriſſenen Briefe mittheilt: „gute Julia — der liebewunde Proteus — der arme, aufgegebene, der heißliebende Proteus an ſeine ſüße Julia" — eben genug Worte um uns zu ſagen, daß dieß unter den dreien der Mann iſt, der die eigentliche Redekunſt der Liebe verſteht. Mit dieſem Briefe hatte er das freie Herz der unbewehrten, argloſen Julie im Sturm genommen; bei der von Valentin eingenommenen Silvia, ſo viel Kriegskunſt der Liebe verſteht er wohl, bedarf es förmlicher Belagerungskünſte, und darum beſetzt er jeden Zugang zu ihr, ſchafft ſich an Vater und Nebenbuhler Helfer und Bundesgenoſſen und verſucht ſich mit den Liſten der Verleumdung einzuſchleichen. Aber er hatte Alles berechnet, nur nicht einen Frauencharakter, der eben ſo viel männlich Kräftiges als Er weiblich Schwaches an ſich hatte.

Die beiden Geliebten ſtehen gekreuzt zwiſchen den Freunden in dem ähnlichen Gegenſatze Die blonde Julie, Proteus' Freundin, iſt in dem Maaße eine rein weibliche, wie Valentin eine rein männliche Natur. Züchtig, befangen, auf ſtrenge Ehrbarkeit haltend läßt ſie ſich von Proteus ſuchen, und will es kaum geſtatten, daß er ſie ſuche; ſie will ihrer Lucette nicht glauben, daß das eingeſchloſſene

Feuer das heftigſte iſt, denn noch hat ſie dieſe Erfahrung nicht gemacht, die ſie ſpäter faſt mit denſelben Worten von ſich ausſagt. Als Proteus' Liebe die erſte Erhörung bei ihr findet, bleibt ſie in ihrem heimlichen Gedankenleben das gleiche holde Weſen; im Augenblick des Abſchiedes findet ihr volles Herz keine Worte. Aber nun getrennt von Proteus erfährt ſie die ähnliche Verwandlung ihres Weſens wie Valentin; es zündet in ihr die Raſchheit und Heftigkeit ſeiner Leidenſchaft, ſo wie Silvia's leichtſinniger Muth zur Flucht in Valentin. Sie reist dem Manne ihres Herzens nach, ſie träumt ſich Elyſium am Ziele, an dem ſie durch Proteus' Treuloſigkeit grauſam aus ihrem Traume geweckt werden ſoll. Es kann ſie das Bedenken nicht zurückhalten, daß ſie mit dieſem Schritte ihren weiblichen Ruf auf's Spiel ſetzt. Sie erfährt an ſich, wie die reinſte ſchuldloſeſte Liebe die Hinderniſſe auf ihrem Wege am ſchwerſten erträgt. Die Geliebte des Valentin iſt zu dieſem ſanften Geſchöpfe ganz ſo als Widerſpiel gehalten, wie Proteus zu Valentin. Die kaſtanienbraune Silvia, waghalſig, ſorglos (reckless) wie ſie heißt, geht etwas über die Sphäre der weiblichen Natur hinaus; ſie iſt weniger gemüthvoll als Valentin und Julie, mehr geiſtreich und gewandt, dem projectreichen Proteus ähnlich; neckiſch gefällt ſie ſich den Thurio hinzuhalten und zu verſpotten; ſie iſt von dem raſchen Witz, den Shakeſpeare allen ſeinen kühneren, vordringlichen Frauencharakteren geliehen hat. Sie ſelbſt iſt es, die Valentin entgegenkommt, die die Hoffnungsloſigkeit ihrer Liebe einſieht und den Plan zur Flucht angibt; ſie durchſchaut den Proteus und ſein Gewebe der Treuloſigkeit; ſie gibt zuletzt ihren Staud und ihren Vater dran, um Valentin nachzuziehen und wählt ſich, menſchenkennend und ihrer Sache ſicher, in Eglamur, der ſelbſt geliebt und ſeine Geliebte verloren hat, den treueſten und ehrenhafteſten Begleiter.

Die Verwickelung löst ſich am Ende durch ein abenteuerliches Zuſammenfinden Aller in einem Schluſſe auf, der allen Beurtheilern raſch, abgebrochen und unkünſtleriſch ſchien. Auch iſt es unleugbar,

daß hier alles Aeußere der Intrigue fahrläſſig behandelt iſt. Bei alle dem ſoll man ſich hüten, unbedacht auszuſetzen. So iſt gerade in dieſem Falle von pſychologiſcher Seite die Entwickelung am meiſten angefochten worden, wo ſie gerade am geſichertſten iſt. Sie iſt weſentlich herbeigeführt durch das Anerbieten Valentin's, ſeinem treuloſen Freunde ſeine Geliebte zu opfern. Das fand Charles Lamb und Andere einen nicht gerechtfertigten Anfall von überſpanntem freundſchaftlichem Heroismus. Aber dieſer Zug liegt ganz in Valentin's Charakter. Daß er dem Dichter nicht abſichtslos nur ſo entfallen iſt, läßt ſich wieder aus dem bloßen Parallelismus der Anlage erkennen. Denn auch Julia zeigt ſich uns von derſelben Seite der Entſagung aus der gleichen Gutmüthigkeit und Selbſtentäußerung, die in ihr wie in Valentin der Gegenſatz gegen Proteus' Eigenliebe iſt. Sie hat bei Proteus Pagendienſte genommen, ſie beſtellt ſeine Botſchaften an Silvia in der Abſicht, den Wolf in ſeiner Heerde zu ſpielen, aber Silvia nimmt ſie ſo ein, daß ihre feindſelige Abſicht auf der Stelle entwaffnet iſt. Valentin in dem heftigſten Wechſel der Gefühle iſt in dieſer Entwickelungsſcene auf der Spitze ſeiner raſch empfindenden und raſcher handelnden Natur. An den Freund länger und mehr gefeſſelt als an Silvia, und nach ſeiner Art das Schlechte in dem Gutgeglaubten nicht begreifend, hat derſelbe Mann, der den gehaßten Thurio gleich hernach vor den Augen des Herzogs mit Tod bedroht, in dem Augenblicke, da er den Verrath des Freundes erfährt, da er ihn ſogar gewaltſame Hand an Silvia legen ſieht, keinen Grimm, kein Rachegefühl gegen ihn; nichts als den ſchweren Seufzer der Enttäuſchung: „Es thut mir weh, daß ich dir nicht mehr trauen darf und der Welt abſagen muß um deinetwillen". An einen Beſitz Silvia's darf der Räuber ohnehin nicht denken; den reuigen Freund wieder zu gewinnen, bietet ihm der Gutmüthige ſein größtes Opfer. Ihn überwältigen, nach ſeiner Weiſe, die Gefühle im erſten Anlauf; Proteus im Gegentheile findet ſich aus ſeinen Irrungen zurecht auf eine Erwägung ſeiner Julie, die

mehr zu ſeinem Kopf als ſeinem Herzen ſpricht und mehr ſein Würdegefühl als ſein Gemüth mit treffendem Vorwurfe aufſtachelt.

Das Alles iſt ſchon ſehr fein angelegt, voll treffender Charakterzüge und ſehr aus Einem Guß. Gegen Shakeſpeare's ſpätere Werke iſt es immerhin leichtere Waare; aber dennoch ſchwer genug, um ganze opera omnia unſerer Romantiker aufzuwiegen, die an dieſem Stücke ihres Dichterhelden zu tadeln wagten, daß Liebesphraſen die Liebe und Heldenphraſen den Helden darſtellen ſollten. So ſagte Franz Horn; eine andere Bemerkung machte Tieck, die von eben ſo oberflächlicher Betrachtung zeugt. Er fand, daß die niedrig komiſchen Scenen unter den Dienern Flink und Lanz nicht mit dem Stoffe verknüpft ſeien, ſondern an ſich zum Lachen aufforderten. In dieſer Weiſe, haben wir früher erfahren, arbeiteten die Dichter vor Shakeſpeare die burlesken Partien ihrer Dramen, um dem Geſchmacke des Pöbels zu dienen. Und ſo ſind auch noch in Shakeſpeare's Anfängen, in den Irrungen und der Zähmung, die Dromios und Grumios und ihre rohen Späße ein Nebenwerk ohne Bedeutung, ſo weit ſie nicht als thätige Figuren in die Verwickelungen der Handlung eingreifen. Dieß ändert ſich aber gleich hier in den Veroneſern, und ſeitdem gab Shakeſpeare der Nothwendigkeit, in die auch er ſich verſetzt ſah, der Lachluſt des Publicums zu genügen, jene Wendung voll Geiſt und Geſchick, die wir gleichfalls ſchon früher angedeutet haben: er gab hinfort ſeinen niedrig komiſchen Partien ſtets einen engen Bezug auf die Haupthandlungen des Stückes. Nicht allein ſind die Diener Flink und Lanz ihren Herren gleichfalls in jener charakteriſirenden Gegenüberſtellung beigeordnet, der witzige Flink dem einfachen Valentin, der plumpe Lanz dem gewandten Proteus; nicht allein ſind ſie neben ihre handelnden Herren als unbetheiligte Beobachter geſtellt, deren äußerſter Einfalt augenfällig iſt was in der Verblendung der Leidenſchaft dem Witze der Weiſen entgeht: ſo daß Flink die Liebe der Silvia früher als ſein Herr, und ſelbſt der einfältige Lanz die Schelmſtreiche ſeines Gebieters durch-

ſchaut; ſondern ſie ſind auch der Haupthandlung durch Handlungen in eigener Sache parodirend zur Seite geſtellt, in einer Weiſe, die ſelbſt dem Gemeinſten einen hohen ſittlichen Werth gibt. Die Erzählung des Lanz von ſeinem Abſchiede mag als eine Parodie von Juliens ſtummem Scheiden von Proteus angeſehen werden; die Scene, wo Flink ſich in Lanzens Liebesverhältniſſe eindrängt und dafür geſchwungen werden ſoll, carikirt die falſche Eindringung des Proteus in Valentin's Liebe; aber den tieferen Sinn haben die Geſchichten des rohen Lanz mit ſeinem räudigen Hunde, die Scenen gerade, die dem zarteren Leſer unſtreitig am widerlichſten auffallen. Dem täppiſchen, „halbthieriſchen" Geſellen, der mit ſeiner Beſtie mehr ſympathiſirt als mit den Menſchen, iſt ſein Hund ſein beſter Freund. Für ihn hat er Schläge ausgehalten, er hat ſeine Unthaten auf ſich genommen und ihm Opfer aller Art gebracht. Zuletzt will er, aufopfernd wie Valentin und Julie, dieſen Freund ſogar ſelbſt hergeben, ſein beſtes Gut dahingeben, um ſeinem Herrn einen Dienſt damit zu thun. Mit dieſer Entſagungsfähigkeit iſt der blöde Naturmenſch dem glänzenden Muſter menſchlicher Begabung, dem Proteus, gegenüber geſtellt, der eigenſüchtig Freund und Geliebte verräth. Und dieſe ſeine Beziehung des niedern zu dem edleren Theile des Stücks iſt dann mit der Entfernung von aller Moraliſation in die Handlung ſo geſchickt verſteckt, daß es dem gebildeten Betrachter des Stücks die objective Wirkung der Handlung, und wieder dem Gründling des Parterres ſeine reine Freude an der gemeinen Natur auf keine Weiſe ſtören kann.

Verlorene Liebesmühe und Ende gut Alles gut.

Die Komödie, die in der verbreitetſten deutſchen Ueberſetzung, dem alliterirten Titel (love's labour's lost) zu Gefallen, ſinnloſer Weiſe Liebesleid und Luſt genannt iſt, gehört unbeſtritten zu den älteſten Dramen des Dichters und wird mit den Veroneſern faſt gleichzeitig ſein. Die Eigenheiten der Jugendſtücke Shakeſpeare's ſind hier vielleicht am gehäufteſten bei einander. Die vielfältige Erwähnung mythologiſcher und altgeſchichtlicher Figuren, der gelehrte Anſtrich, die italieniſchen und lateiniſchen Sprachbrocken, die hier allerdings ſchon komiſchen Zwecken dienen, die ältere engliſche Versbildung, die hier mehr als irgend wo ſonſt gehäuften, faſt auf die Hälfte des Stückes ausgebreiteten Reime und die zahlreichen doggrel Verſe — all das ſtellt dieß Werk zu den früheren Arbeiten des Dichters. Die Alliteration, ein ſtilles Vermächtniß der angelſächſiſchen Literatur, und in engliſchen Volks- und Kunſtgedichten viel üblicher als in irgend einer anderen Sprache, begegnet hier noch häufiger als in den erzählenden Gedichten, in den Sonnetten und in den Veroneſer; ſie iſt dem Pedanten Holofernes in ſeiner Dichtung ausdrücklich geliehen, der dieſe Kunſt „den Buchſtaben affectiren" nennt. Der Stil iſt vielfach dem der Shakeſpeare'ſchen Sonnette ähnlich, ja ausdrückliche Reminiscenzen finden ſich zwiſchen dem 127. und 137. Sonnette Shakeſpeare's und den hier eingeflochtenen Sonnetten und

anderen Stellen (IV, 3.) des Stückes. Der Ton der italieniſchen Schule herrſcht in demſelben mehr als in irgend einem anderen vor. Die Ueberladung mit Witz iſt nur mit der ähnlichen Ueberfülle von Concepten in den erzählenden Gedichten Shakeſpeare's und der italieniſchen Manier überhaupt zu vergleichen, der er anfangs huldigte.

Die Komödie macht durch dieſe Ueberfüllung mit lachluſtigen und lacherregenden Figuren, mit Witzlingen und Carikaturen, den Eindruck eines übermüthigen Scherzſtückes; dennoch fühlt wohl Jeder beim Durchleſen einen gewiſſen Zwang und wird, eben der Ueberhäufung wegen, der komiſchen Wirkungen nicht recht froh. An Form und Bewältigung des Stoffes iſt es unſtreitig eins der ſchwächſten Stücke des Dichters; dennoch ahnt man einen tieferen Gehalt, den man nicht gleich findet, den man ſich ſchwer auseinanderlegt. Man kennt keine Quelle zu dem Inhalt des Stückes, der ſich zwar (wie Hunter aus Monſtrelet's Chroniken nachgewieſen hat,) in dem Einen Punkte der Geldzahlung von Frankreich an Navarra (II, 2.) an eine hiſtoriſche Thatſache, einen Gebietstauſch zwiſchen beiden Kronen anlehnt; der Dichter, der ſonſt dem zweideutigen Verdienſte der Selbſterfindung ſeiner Fabeln faſt niemals nachgetrachtet, ſcheint demnach ſelbſt den Stoff erſonnen zu haben, der an einem auffallenden Mangel an Handlung und Charakteriſtik leidet. Alles dreht ſich um einen geiſtreichen Verkehr in Witz und Ascetik, in Scherz und Ernſt herum; die flach gehaltenen Charaktere der Männer ſind Geiſtesformen, die mehr aus der Bildung des Kopfes als des Willens hervorgehen; überall geſuchte Scherze, hohe und oft hohle Reden aber keine Handlung, und dennoch glaubt man herauszufühlen, daß dieſer Mangel nicht ein abſichtsloſer Fehler, ſondern ein beabſichtigter Zweck ſei. Es iſt eine bunte Miſchung von abenteuerlichen und ſonderbaren Figuren, die meiſt keinen recht geſunden Boden von Natur verrathen, und doch iſt dieß wieder dem Dichter ſelbſt ſo bewußt, daß man ihm vertrauen möchte, er werde in ihrer Zuſammenſtellung ſeinen Grund gehabt haben, den es eben zu ſuchen gelte. Und wirklich findet man

bei näherem Zuſehen, daß dieß Stück einen tieferen Zug hat, in dem Shakeſpeare's kunſtfertiger Geiſt ſchon ſeine Meiſterſchaft entfaltet; man erkennt darin das erſte ſeiner Werke, in dem er, wie ſpäterhin immer, nach einem einzigen ſittlichen Zielpunkt hingearbeitet hat, der ſogar weit weniger verſteckt liegt, als in anderen ſeiner Stücke.

Wir wollen an die letzte Bemerkung anknüpfen, die wir zu den Veroneſern machten: daß Shakeſpeare die Gegenſtände, Geſtalten und Scherze der älteren niederen Komödie beizubehalten nicht verſchmähte, daß er ſie aber durch die tiefſinnigen Beziehungen, die er ihnen gab, zu adeln wußte. Dieß bewährt ſich hier an einem viel glänzenderen Beiſpiele als in den Veroneſern. In den burlesken Theilen von Verlorener Liebesmühe begegnen wir zwei Lieblingsfiguren oder Carikaturen der italieniſchen Komödie, dem Pedanten, dem Schulmeiſter und Grammatiker, und dem militäriſchen Renommiſten, dem Thraſo der lateiniſchen, dem capitan Spavento der italieniſchen Bühne. Dieſe ſtehenden Charaktere hat Shakeſpeare mit ſolcher Lebendigkeit geſchildert, daß man vermuthet und nachzuweiſen geſucht hat, der Dichter habe in ihnen wirkliche Perſonen ſeiner Zeit, in Armado einen eitlen Phantaſten Monarcho (ſo nennt er ihn einmal), in Holofernes den italieniſchen Sprachmeiſter Florio in London abgebildet. Die Züge ſind in beiden ſo aufgetragen, wie ſie nur in der derbſten Volkskomödie ſein könnten. Armado, der ſoldatiſche Prahler auf dem Friedensfuß wie Parolles im Kriege, erſcheint in der lächerlichen Geſpreiztheit und Geziertheit eines „Kindes der heißen ſpaniſchen Phantaſie", in affectirtem Gegenſatze gegen alles Gemeine, großſprechend aber arm, ein Phraſenmacher aber höchſt unwiſſend, feierlich ernſt und lächerlich eckig, eiſenfreſſeriſch und memmenhaft, majeſtätiſch und von den niedrigſten Neigungen. Der Schulmeiſter Holofernes ſteht zwiſchen den vielen verliebten Geſtalten der Komödie als ein ausgetrockneter blutleerer Pedant, ein eingebildeter Wortheld und Buchſtabenklauber, ein armer Poet aus des Carmeliters Mantuanus Schule, phantaſtiſch eitel auf ſein eitles

Wiſſen. Beide Zerrbilder verzerren ſich noch mehr, wenn man ſie neben den Gegenſtücken ſieht, die ihnen der Dichter zur Seite geſtellt hat: dem ſteifen, beſchränkten, melancholiſchen Armado den kleinen Motte, der leicht wie ſein Name, ganz Scherz und Muthwille, ganz Beweglichkeit und Schlauheit iſt; dem Pedanten Holofernes das Naturkind Coſtard (Schädel), deſſen Mutterwitz des Gelehrten ſpottet, der „von dem Almoſenkorb der Worte" lebt. Die beiden Figuren, ſieht man, ſind Carikaturen, die aus der einfachen Natur herausgetreten ſind, geſtellt auf die Sucht Aufſehen zu erregen, auf Prahlerei, auf Eitelkeit und leere Ruhmſucht, gegründet auf ein Scheinwiſſen und eine Scheintapferkeit.

Aber dieſe beiden Originale und ihre grobe Ruhmſucht hat Shakeſpeare dann einer feineren Geſellſchaft zur Seite geſtellt, die an demſelben Gebrechen leidet, nur daß unter Bildung und Geiſt bei ihr das Gift tiefer verborgen liegt. Der Hof von Navarra hat ſich auf drei Jahre den Studien und der Eingezogenheit geweiht. Der junge König, von einem ascetiſchen Hang ergriffen, verlangt im Geiſte der Liebeshöfe und gelübdeſüchtigen Ritterſchaft jener Gegenden, daß ſeine jungen Hofleute mit ihm den Hof und ſeine Luſtbarkeit in eine Akademie der Beſchaulichkeit verwandeln, den Leidenſchaften und weltlichen Begierden abſterben, den Umgang mit Frauen auf die Weile verſchwören. Er iſt auf derſelben Fährte, ſich in eine leere Ruhmſucht zu verirren; er will Navarra zu einem Wunder der Welt machen. Das Stück beginnt etwas in Armado's Stil mit des Königs majeſtätiſchen Worten: „Laßt den Ruhm, dem alle nachjagen, auf unſeren ehernen Grabmalen leben und uns zieren in der Unzier des Todes!" In ſeiner Umgebung iſt Dumain (ein guter Junge, von allen Tugendhaften geliebt, mit dem Geiſt aber nicht mit dem Willen ausgeſtattet Uebles zu thun, ſtoiſch genug um ſich unter den franzöſiſchen Damen nachher die pockennarbige Katharina zu wählen) dem König nahe gerückt als der Willigere und Fähigere, in ſeine

enthaltſamen Entſchlüſſe einzugehen. Biron aber und, ihm an Geiſt und Witz verwandt, der ſchlanke, anſtellige Longaville widerſetzen ſich ernſtlicher dem abenteuerlichen Plane. Biron, der immer Amor's Geißel verſpottet hatte, darf ſich fühlen, von dieſer Seite den vorgeſchlagenen Satzungen ſo gut nachzukommen wie Einer; deſto berufener fühlt er ſich zu warnen, nicht mit Eiden zu ſpielen die man verſpielen werde, da das junge Blut nicht den alten Decreten gehorchen werde. Ein Epikureer, an gut Eſſen und Schlafen gewöhnt, wendet er ſich unwillig von der wüſten und öden Aufgabe des Kaſteiens hinweg, er nennt alle Ergötzlichkeiten eitel, aber die eitelſte die, die mit Mühe gekauft Mühe einträgt; ſeine leichtere Natur verſchmäht vor Allem dieſe ſchwerfällige Eitelkeit des Studiums, das ſich überſchießt; er vergleicht dieſe Ruhmſucht ausdrücklich mit der eitlen Ruhmesjagd der Buchgelehrten, der Wortkrämer und Autoritätenmänner.

Der König hat ſich den Armado gewählt, um als Minſtrel ihnen während ihres Einſiedlerlebens die Zeit zu vertreiben; wie er auf deſſen prahleriſche Ader herabſieht, mit einer ähnlichen Geringſchätzung blickt Biron auf des Königs gelehrte und ascetiſche Eitelkeit; einer noch leichteren Eitelkeit aber iſt Er ſelbſt verfallen, für die ihn Roſalinens Strafſpruch trifft. Von ſcharfſichtigem Auge und ſcharfſinnigem Geiſte, von hinreißender beweglicher Redegabe, hat er ſich angewöhnt, jeden Gegenſtand im lächerlichen Lichte zu ſehen und nichts heilig zu achten. Die feurige ſchwarzaugige Roſaline, die für dieſe geiſtige Gabe keineswegs ſtumpf iſt, ſondern in den Gefechten des Witzes ſich ſiegreich gegen ihn hält, glaubt ihn Anfangs in den Grenzen anſtändigen Witzes zu erkennen; ſie könnte ihn ſonſt nicht lieben. Sie ſtimmt aber zuletzt in das Urtheil der Welt ein, die ihn für einen Mann anſieht, ganz ausgefüllt mit verwundendem und ſchonungsloſem Spotte. Und ſie leitet dieſe üble Angewöhnung ganz aus der Eitelkeit her, die ſich an dem „nichtigen Beifall freut, den die ſchalen lachenden Hörer dem ſcherzenden Narren

zollen". Sie ſieht ihn derſelben hohlen Sucht nach weſenloſem Beifall hingegeben, wie Er die Anderen, die ihm zur Seite ſtehen.

An Stellen, die für den Gang der eigentlichen Handlung unweſentlich ſind, hat der Dichter auf die Abſicht, nach der er hinarbeitet, wie deutlich ſie ſchon aus dieſer Zuſammenſtellung hervorſpringt, noch deutlicher hingewieſen. Im Anfang des vierten Actes knüpft die franzöſiſche Prinzeſſin an eine herbeigezogene Unterredung mit dem Förſter die Bemerkung: daß Ruhmſucht ſich verabſcheuenswerther Verbrechen ſchuldig mache, wenn ſich das Herz und ſein Streben, um Lob und Ruſes willen, auf dieſe Außendinge richte. So nun kommt es mit dieſen Männern der ascetiſchen Gelübde, wenigſtens im Auge eben dieſer Franzöſin. Ganz recht hatte Biron die Genoſſen gewarnt, daß der Eifer des Studiums ſich ſo gerne ſelbſt überſchieße, und dem nachrennend was er wollte, zu thun vergäße was er ſollte. Sie hatten gleich beim Schwure vergeſſen, daß ihr Gelübde in Bezug auf den Frauenverkehr gar nicht zu halten war, da die Tochter des kranken Königs von Frankreich in nothwendigen Geſchäften gekommen war. Ihr Umgang iſt nicht zu vermeiden; ſie wird mit ihrem Gefolge in den Park gelagert. Dieſe Franzöſinnen und ihr Begleiter Boyet ſind nun dem fantaſtiſchen Bund der Männer entgegengeſetzt; ſie kommen heiter, geſchmückt, praktiſch auf den ernſten Zweck ihrer Reiſe gerichtet, der kein geringerer iſt, als Navarra die Provinz Aquitanien abzugewinnen. Dabei ſind ſie in der Laune des guten Gewiſſens, in Scherz und Witz den navarreſiſchen Herren überlegen; auf den ausgelernten Hofmann, den alten Spötter Boyet und ſeine Witzgabe, ſieht Biron anfangs neidiſch und giftig als auf einen Kleinkrämer herab, findet aber doch ſpäter, als ſein Zorn verraucht iſt, daß er nothwendig mit ihm Freund werden müſſe. Die Wahrheit der Biron'ſchen Vorausſagungen bewährt ſich nun an den Asceten. Die Franzöſinnen freuen ſich ihrer Thorheit, ſicher ihren Zweck deſto leichter und die jungen Herren noch dazu zu gewinnen; die geſchworenen Enthaltſamen,

Biron ſo wenig ausgenommen als Armado und Schädel, verlieben ſich ſämmtlich und werben, ſelbſt der Spötter aller Dichtung, Biron, in herzbrechenden Sonnetten und ſophiſtiſiren ſich, als ſie gegenſeitig ihre Schwäche entdecken, den Eid als einen unſtatthaften Verrath an der Jugend von der Seele. Aber ſo nehmen es nicht die Franzöſinnen. Als die edlen Herren erſt in ihrer ruſſiſchen Maske kommen, werden ſie von den Frauen in einem pikanten Spotte verleitet, in der Verkleidung jeder der unrechten Dame zu ſchwören und ſo noch einmal im Irrthum, wie vorher mit Wiſſen, meineidig zu werden. Sie treffen ſie mit ihren Spötterzungen ſchärfer als mit Meſſerſchneiden; und als der König dann den Gelübdebruch entdeckt und die Damen an den Hof lädt, beſchämt ihn die Prinzeſſin mit ihrer Weigerung: ſie wolle nicht Urſache ihres Eidbruches ſein. Daß man aber die Franzöſinnen nicht für allzuſtrenge Sittenrichter halte, deren Urtheil von dem des Dichters ſelbſt vielleicht gar zu fern abläge, dafür hat Shakeſpeare ſelbſt geſorgt, indem er uns in ihre Unterhaltungsweiſe unter ſich und mit ihrem Boyet blicken läßt, die ſelbſt dem Bauer Schädel durch ihre manierliche Pöbelhaftigkeit und ſeine Obſcönität auffällt. Es mag dabei ein Stich auf franzöſiſche Sitte im Spiele ſein, wie ihn ein engliſcher Dichter damals nicht leicht bei bequemer Gelegenheit verſäumte; gewiß aber iſt auch jene weitere Abſicht des Dichters dabei thätig geweſen, die Meinung ſeines Stückes ſo wenig als möglich dunkel zu laſſen.

Wenn aber mit allem, was wir anführten, die Abſicht des Dichters in Verlorner Liebesmühe noch nicht klar ſein ſollte, ſo iſt die Wendung des überluſtigen Luſtſpiels am Schluſſe bis in's auffallende getrieben, um ſie auf's grellſte deutlich zu machen. Die Herren laſſen vor den Damen ein Spiel von ihren Minſtrels und Clowns aufführen und rächen ſich an dem Dirigenten Holofernes für ihr eigenes verſchüttetes Maskenſpiel dadurch, daß ſie auch ihm ſein Schauſpiel verſchütten, eines jener ſimplen Volksſpiele, wie ſie Shakeſpeare im Sommernachtstraum verſpottet, aber den guten

Willen ehrend wie mit gerührter Seele verspottet, einen jener unschuldigen Späße, „die am besten gefallen, weil sie selbst nicht wissen wie“. Mitten in tollem Scherz und übermüthiger Thorheit aber fährt ein Misklang in das Stück: der König von Frankreich ist gestorben und Trauer und Abschied unterbricht die Lust. Der befangene König spricht seine räthselhafte Werbung, der befangene Biron will ihn deutlich machen und geräth selbst in Verlegenheit und Verwirrung; die Prinzessin aber verweist den schuldbeladenen, meineidigen König auf ein Jahr in eine Einsiedelei, wenn er erhört sein will; Rosaline den Spötter Biron in ein Krankenhaus, wo er Ein Jahr den Siechen vorscherzen und seinen Fehler wo möglich ablegen soll. Der Liebe Mühe ist vorerst verloren; Hans hat kein Gretchen, gegen die Gewohnheit der Komödie; es ist ein Lustspiel das in Thränen endet. Es ist gewiß dieser Schluß gegen alles ästhetische Herkommen, aber die Wendung ist echt Shakespearisch; denn diesem Dichter war die sittliche Gerechtigkeit überall eine strengere Aufgabe als die Strenge der Kunstregel.

Wir haben, vielleicht fast allzudeutlich, hervorgehoben, wie Shakespeare in diesem Stücke die eitle Ruhmsucht in allen ihren Gestalten straft; man kann aber in Deutschland nicht deutlich genug sein, wenn man gewisse Unarten der Kritik austreiben will, die uns Shakespeare vielfach in ein ganz falsches Licht gerückt haben. Der Ausgang des Stücks war unsern Romantikern zu hart und ihrer laren Moral zu scharf; sie witterten, des Dichters Strenge nicht gewachsen, überall Ironie, wo er in dem bittersten Ernst arbeitete. Biron, so legte sich Tieck den Schluß des Stückes aus, an welchem Menschen von einfältigen Sinnen nichts zu deuten haben, Biron, indem er verspreche, zwölf Monate im Krankenhaus zu scherzen, werfe einen Seitenblick auf die Gefährten: „Diese würden zwölf Monate witzig und gelehrt disputiren, von ihrer Liebe dichten, Spaß treiben, und auch Armado werde ihnen nicht fehlen, Schädel sich ihnen nicht entziehen, die neue Bekanntschaft mit Holofernes werde

auch nicht aufgegeben werden. Dieſe Umgebung ſei das Hoſpital!!“ Man fühlt aber wohl, daß eine Art moraliſchen Stumpfſinnes dazu gehört, zu glauben, daß nach dieſem erſchütternden Ende Sophiſtik, Muthwille und Scherz wieder von vorn anfangen und das Luſtſpiel wieder in ſich ſelbſt zurückkehren könne.

Dieſe wunderliche Vorſtellungsart hängt mit der Vorliebe zuſammen, die unſere Romantiker für die humoriſtiſchen Charaktere in Shakeſpeare's Dramen empfanden. Die Biron, die Benedict, die Mercutio waren vor allen anderen Geſtalten ihre erklärten Lieblinge. Auch ſind ſie alle, wie der Dichter ſie entwarf, von der Natur vortrefflich angelegte Charaktere: geradaus und fern von aller Empfindſamkeit, Verſchmäher und Widerſacher der Liebeständelei, derbe Realiſten, geſcheidte Köpfe, mit der witzigen ſtechenden Zunge voraus und meiſt mit dem Schwerte hinterdrein, Witzbolde und Raufbolde zugleich. Daß Shakeſpeare perſönlich ſeinen Theil an dieſer Art Natur hatte, läßt ſich nachweiſen; daß dieſe Natur nur ein Theil an ihm war, liegt in der ganzen Form ſeines vielſeitigen Geiſtes mit Nothwendigkeit begründet. Daß er ſich jene Geſtalten nicht mit jener ausſchließlichen Vorneigung unſerer Romantiker dachte, noch idealiſiren wollte, folgt daraus eben ſo natürlich, und läßt ſich dem Unbefangenen auf's unwiderſprechlichſte nachweiſen. Wer die Scherzſcenen, die Witzjagden zwiſchen Boyet und ſeinen Damen, zwiſchen Biron und Roſaline, zwiſchen Mercutio und Romeo, Benedict und Beatrice u. ſ., Scenen, die hier zum erſtenmale ausgeprägter und in weit größerer Fülle als ſonſt wo vorkommen, achtſam lieſt und vergleicht, der erkennt ſehr bald, daß ſie auf einem allgemeinen menſchlichen und zugleich zeitlich-örtlichen conventionellen Grunde ruhen. Sie beruhen vorzugsweiſe auf Wortſpielen und Wortverdrehungen; dieſer Grund iſt ein Eigenthum aller Zeiten. Wer noch heute die Witze muthwilliger Männergeſellſchaften zergliedern will, wird immer finden, daß ſie vom Wort- und Silbenſtechen ihren Ausgang nehmen. Was dann die conventionelle Beigabe iſt, iſt die be-

ſtimmte Form, in der dieſe Wortwitze bei Shakeſpeare auftreten. Dieſe Form war in der engliſchen Geſellſchaft nach einer gewiſſen Uebung und Vorſchrift ausgebildet, die der ſcherzhaften Unterhaltung den Charakter eines regelmäßigen Gefechtes gab. Man fängt aus dem Munde des Gegners, an dem man ſich reiben will, einen Satz, ein Wort auf, das man dreht und umkehrt zu einem Hiebe auf ihn; er parirt und ſchlägt zurück, indem er in der Wortparade des Feindes eine ähnliche Schwäche erſpäht; je länger in dieſem Gange ausgehalten und getroffen wird, deſto beſſer; wer nicht mehr kann hat verloren. Bei Shakeſpeare heißt Armado in dieſem Stücke einen ſolchen Wortſtreit ein Argument; man bezeichnet ihn deutlich als einen Gang wie im Ballſpiel, wo die Worte geſchleudert, gefangen, zurückgeworfen werden, wo der verliert, der das Wort wie den Ball fallen läßt; man vergleicht dieſe Witzwetten mit Kämpfen, die zwiſchen Boyet und Biron z. B. mit Seegefechten. Dieſe Form nun, in der ſich hier Witz und Satire bekämpfen, iſt keineswegs Shakeſpeare's Eigenthum; ſie findet ſich auf der ganzen engliſchen Bühne und iſt auch auf dieſe nur geradezu aus dem Leben übertragen. Was uns von des Dichters geſelligem Leben erzählt wird, läßt uns ganz auf dieſelbe Art von Scherzen in ſeinem perſönlichen Verkehre hindurchblicken. Die Ueberlieferungen nennen Shakeſpeare einen ſchön geſtalteten Mann, von offenem, liebenswürdigem, heiterem Weſen, einen guten Geſellſchafter von ſtets bereitem, gefälligem und ſanftem Witze. In dem Sirenenklub in der Freitagſtraße traf er ſich mit Beaumont, Fletcher, Selden, Ben Jonſon und anderen geiſtreichen Zeitgenoſſen, und dort wurden nach einer Erwähnung von Beaumont an Ben Jonſon „Worte gehört ſo voll witzigen Humors, als ob jeder beabſichtigt hätte, all ſeinen Witz in Einen Scherz zu preſſen". Beſonders wird des Zuſammentreffens zwiſchen Shakeſpeare und Ben Jonſon gedacht, die ſich nach Fuller's Worten zu begegnen pflegten, „wie eine ſpaniſche Galeone, höher gebaut in Gelehrſamkeit, ſolid aber langſam in ihren Bewegungen, und wie ein engliſches

Kriegsſchiff, das kleiner im Bau, leichter an Segeln ſich bei aller Gezeit drehen, durch den Wind wenden und in der Schnelligkeit ſeines Witzes von allen Winden Vortheil ziehen konnte". So daß hier dieſe Witzgefechte aus Shakeſpeare's Leben in demſelben Bilde verglichen ſind, wie in Verlorener Liebesmühe die zwiſchen Boyet und Biron. Will man zu dieſen Zügen noch deutlichere Belege haben, wie weit dieſe Art und Form von Witzkämpfen im Volke ausgebreitet war, ſo muß man Tarlton's Späße aufſchlagen. Dort kann man finden, daß der luſtige Mann bald mit einem ſchelmiſchen Knaben, bald mit einem Hausmeiſter, bald mit einem Konſtabel in ſolche Witzwechſel eintritt, wo ganz wie in der Komödie die Aufgabe, der Stolz und der Sieg darin beruht, den Gegner (wie hier der Kunſtausdruck iſt,) zu einem non plus zu treiben, d. h. witzmatt zu machen und zum Schweigen zu bringen. Man ſieht aus Allem, daß dieſe humoriſtiſchen Gefechte eine Zeitſitte waren, der ſich Shakeſpeare nicht entziehen mochte, die er aber ſo wenig wie eine andere Sitte ſchonte, wo ſie zur Unſitte ward. Man begreift, daß ein ſo weitverbreiteter Gebrauch bei Menſchen von äußerlicher Lebensgewandtheit eine ſtehende Mode werden mußte, wo ſie dann für Shakeſpeare und ſeinen vielbewegten Geiſt das Langweilige aller Gewohnheiten gehabt hätte. Man begreift ferner, wie bei dieſen profeſſionirten Witzbolden die Gewöhnung dahin führen mußte, die heitere Laune in Spott ausarten zu machen, den gefälligen ſanften Scherz in rückſichtsloſen Hohn zu verkehren, zu Händeln zu verleiten, den Witzbold zum Raufbold auszubilden. Solche Naturen hat Shakeſpeare in Biron und Mercutio geſchildert, und dieß ganz in der vollen Unparteilichkeit, mit der er jeder Erſcheinung ihr Recht anthat. Der gleiche Sinn für Scherz und Ernſt, je nach den Anforderungen des Lebens und der Gelegenheit, war das Ideal der menſchlichen Geſelligkeit, dem Shakeſpeare gehuldigt hatte. Denn wie durchdrungen er davon war, daß beſcheidener heiterer Scherz die Wahrhaftigkeit und Freiheit des Geiſtes bewahrt und fördert, ſo wußte er doch auch dieß, daß die

Lacher von Profeſſion nie durch die Oberfläche der Dinge dringen, wo, wie Baco ſagt, der Sitz des Scherzes iſt. Er hat daher überall den Tüchtigeren ſeiner Humoriſten den tüchtigſten Theil des Lebensernſtes mit zur Ausſtattung gegeben. So hat er ſeinen Benedict in Viel Lärmen um Nichts ſchon zu einer vollkommeneren Geſtalt als Biron geſchaffen. Dort verkehrt Beatrice mit Benedict in demſelben muthwilligen Tone des Scherzes, wie hier Biron und Roſaline; ein ähnlicher tragiſcher Miston unterbricht die Luſt dort wie hier; des Dichters Abſicht iſt in dem äſthetiſch viel feiner gebauten Stücke dieſelbe: der furchtbare Ernſt des Lebens tritt plötzlich an das lachſüchtige neckiſche Paar und beide gewinnen ſich und uns erſt dadurch ganz, daß ſie dieſen ernſten Anforderungen Ernſt entgegenzubringen wiſſen, was Biron nach Roſalinens Strafgebot erſt lernen ſoll. Mit einer Vorliebe aber von faſt ganz pathologiſchem Charakter zeichnete Shakeſpeare ſeinen Prinzen Heinrich, der ein Weſen wie von zwei Naturen, ein Held wie keiner und ein Lacher wie keiner, der zwiſchen Thätigkeit und Erholung, zwiſchen erhabener Anſpannung ſeiner Kräfte und muthwilliger Abſpannung je nach der Anforderung des Augenblicks in dem glücklichen Gleichmaaß getheilt ſteht. Auch ſonſt hat der Dichter ſeine eigentliche ernſte Anſicht über jene ſcherzhafte Zeitſitte für den, der deutlich ſehen will, ſo deutlich als möglich ausgeſprochen. In Ende gut Alles gut ſchildert der König den alten Grafen von Rouſſillon als ein Ideal von Ritterſchaft und Bildung. Er beſaß, ſagt der Lobredner, den Witz, der auch an der heutigen Jugend geſehen wird. Aber die jungen Leute des Tages ſcherzen in ihrer jugendlichen Ausgelaſſenheit ſo lange fort, bis ihr eigener Spott auf ſie zurückfällt, ehe ſie ihren leichten Jugendmuth in Ehre des Alters kleiden konnten. In des Grafen Stolz und Witze dagegen war nicht Hochmuth und Bitterkeit; war ſie darin, ſo hatte ſie ein Gegner ſeines Gleichen herausgefordert. Seine Ehre, wie ihre eigene Uhr, wußte genau die Minute, wo er eine Einwendung, eine witzige Erwiderung zu machen hatte, und dann gehorchte

ſeine Zunge dieſem Zeiger der Ehre. Am Ende einer Luſtbarkeit und heitern Zeitvertreibes pflegte er in gutartige Melancholie und ernſte Betrachtung zu fallen. — Man ſieht wohl, dieß ſchildert mit wahrem Wohlgefallen einen Ehrenmann, der die beiden Seiten von Scherz und Ernſt in jenem begehrenswerthen Gleichmaaße abgewogen beſaß, das der modiſchen Jugend gerade entgegengeſetzt iſt, die nichts als ſpotten gelernt hat, und deren „kurzlebige Witze, wie es in unſerem Stücke heißt, verwittern wie ſie wachſen".

Aus einem von Meres herrührenden, oft erwähnten Verzeichniß Shakeſpeare'ſcher Stücke, die im Jahre 1598 fertig waren, wiſſen wir, daß darunter ein Luſtſpiel war: der Liebe Mühe iſt belohnt (won). Hunter hat vorlängſt den fehlgeſchlagenen Verſuch gemacht, dieß Stück in dem „Sturm" zu ſuchen; neuerdings hat ein Anonymus (der Verfaſſer der Streitſchrift Collier Coleridge and Shakespeare 1860. p. 130.) die beſtechendere Vermuthung auf Viel Lärmen um Nichts aufgeſtellt, die man nur gerade aus dem Grunde wird ablehnen müſſen, weil ſie allzu treffend iſt: denn warum ſollte der Dichter einen ſo ſcharf bezeichnenden Titel mit einem nichtsſagenden vertauſcht haben? Man wird daher wohl thun, ſich bei der frühern Vermuthung Farmer's u. A. zu beruhigen, daß Ende gut Alles gut das Stück iſt, das in einer erſten und ältern Bearbeitung jenen Titel getragen habe. In einer Stelle des Epilogs (all is well ended, if this suit is won) liegen gleichſam beide Titel verſchmolzen. Die Annahme wird um ſo wahrſcheinlicher, da das Stück ganz offenbar und nach Uebereinſtimmung Aller eine Umarbeitung erlitten hat, die nicht allein den Titel betraf. Coleridge bezeichnete in ſeinen Vorleſungen über Shakeſpeare zwei verſchiedene Stile in dem Stücke; die gereimten Stellen, die überſchlagenden Reime, der Sonnettenbrief der Helene weiſen auf die Geſtalt des Stücks zurück, die es wohl gleichmäßiger trug als es mit jenem erſten Titel der Verlorenen Liebesmühe zur Seite geſtellt war, deren Schreibart jene Partien unge-

fähr entſprechen. Bei weitem der größte Theil des Stückes dagegen muß eine völlige Umgeſtaltung erlitten haben, denn die Proſaſcenen, die Monologe, die an Tiefſinn und Gezwungenheit oft an Hamlet und Timon erinnern und alle Verſetzungs-, Interpunctions- und Supplierkünſte der Ausleger herausfordern, die komiſchen Theile die in Inhalt und Form die Falſtaffſcenen in's Gedächtniß rufen, fallen ſichtbar in die reifſte Periode des Dichters, man nahm die Jahre 1605—1606 an. Wir beſprechen das Stück aber an dieſer Stelle, der Zeit ſeiner muthmaßlichen Entſtehung nach, und nach dem Gegenſatze, den es nicht allein äußerlich, ſondern auch innerlich gegen Verlorene Liebesmühe bildet.

Tritt man aus dem zuletzt beſprochenen Stücke in Ende gut Alles gut herüber, ſo fühlt man den äußeren Unterſchied unmittelbar und ahnt einen inneren; man tritt aus dem gezierten, überſpannten italieniſchen Stile von Shakeſpeare's erſter Zeit in den volksthümlich engliſchen Ton herüber, der ſpäterhin ſeine Werke beherrſcht, und dieſem Uebergang in der Schreibart entſpricht der Stoff dieſes Gegenſtückes und ſeine pſychologiſche Verarbeitung haarſcharf. In Verlorner Liebesmühe iſt Biron einer jener humoriſtiſchen, aller Empfindſamkeit abgeſagten Charaktere, der in den eigenthümlichen Liebesdienſt des navarreſiſchen Herrenkreiſes nicht paßt, unter denen die Liebe eine Art Grübelei aus Müßiggang geboren iſt und wie ein Phantaſiebild betrieben wird mit Sonnetten und Gedichten, die mehr Kopfarbeit als Herzensregung ſind, mit verſteckten Geſtändniſſen, die mehr Witz als Gefühl verrathen, ein Minnedienſt mit Methode aber ohne natürliche Wahrheit, von vielen Worten und wenigen thatſächlichen Beziehungen oder erprobten Empfindungen. Als dieſe ſchauſpielmäßige Umwerbung Schiffbruch leidet, kehrt in Biron die wahrere Natur zurück und er verwirft jenen romaniſchen Liebesdienſt und Poeſiedienſt mit der ganzen Derbheit eines Sachſen; er verſchwört die Taffyphraſen, die ſeidenen, glatten Redensarten, die dreifach gerauhten Hyperbeln, die pedantiſchen Figuren und geſpreizte

Ziererei, und er gelobt: hinfort ſolle ſein werbendes Herz nur in grobem Ja und geköpertem Nein reden. So hat Shakeſpeare ſeinen Prinzen Heinrich werben laſſen, ſein Muſterbild unaffectirter Natur. In Ende gut Alles gut aber hat er in Bertram einen Jungen gezeichnet, der wie Biron ein Liebeverächter iſt, aber in der Rolle bleibt bis zu dem Extreme, daß er auch zur gröbſten und derbſten Werbung nicht kommt, vielmehr ſelbſt umworben werden muß. Der werbende Theil in dem Liebesverhältniß dieſes Stückes iſt ſeltſamerweiſe das Weib. Aber auch in ihrer Werbung iſt, als ob das Stück in möglichſt grellen Gegenſatz zu Verlorener Liebesmühe geſtellt werden ſolle, aller Empfindſamkeit, Ziererei und Unnatur aus dem Wege gegangen. Sie wirbt mit Thränen, ihre Liebe ſpricht durch erworbene Verdienſte, die Poeſie des Verhältniſſes liegt in der That und Aufopferungsfähigkeit eines von aller geiſtigen Kränklichkeit freien Charakters. Dort hatten die navarreſer Herren einen politiſchen Grund, den Frauenverkehr nicht zu verſchwören, ſie warfen ſich in einer conventionellen Grille auf die ganz grundloſe Laune, die Natur unnatürlich zu unterdrücken. Dieſer affectirten Entſagung der hohen ruhmſüchtigen Herren ſteht hier ein beſcheidenes, weibliches Weſen gegenüber, die ihren an Rang weit abſtehenden Pflegebruder liebt, die in ſich und außer ſich alle möglichen Gründe hätte, ihre Leidenſchaft zu unterdrücken und ihr zu entſagen, in der aber die volle geſunde Natur, Gottes Größe im ſchwachen Gefäße, durchdringt durch ſo viele Schranken, die unüberwindlich ſcheinen, geſchweige ſich willkürlich unnatürliche Schranken zu ſetzen. Dem entſprechend iſt denn in dieſem Stücke, in ſeiner Fabel und in den leitenden Charakteren Alles ſchlichte Natur, thatinniges Streben, Handlung ohne viele Worte, wo dort angenommenes Weſen, poetiſches Spiel, flache Unterhaltung ohne viel Handlung iſt. Und wie dort unter den Redſeligen der Gedanke des Stückes viel und oft in ausdrücklichen Stellen geſagt und wiederholt iſt, ſo iſt er dagegen hier in den Charakteren und Thatſachen mehr ſchweigend niedergelegt.

In der Fabel des Stückes ſind nur die Rollen der Gräfin und die komiſchen Partien, die Figuren des Parolles, Lafeu, des Narren, Eigenthum und Erfindung des Dichters; der eigentliche Stoff und Kern iſt der Novelle Giletta von Narbonne von Boccaz entlehnt, die Shakeſpeare in engliſcher Ueberſetzung in Painter's Pallaſt des Vergnügens (1566) leſen konnte. Das Stück iſt am merkwürdigſten, um aus ihm das Verhältniß Shakeſpeare's und ſeines Drama's zu ſeinen erzählenden Vorbildern romaniſcher Quelle kennen zu lernen, um inne zu werden, welch andere Naturkraft in dem germaniſchen Poeten herrſcht und welch andere, geſteigerte Anforderungen die dramatiſche Dichtung macht, die das ſtrenge Auge zum Kritiker hat, gegen die erzählende Novelle der das leichtgläubige Ohr ein viel ſchonenderer Richter iſt.

Der berühmte italieniſche Novelliſt erzählt, wie die Pflegetochter des Grafen von Rouſſillon, die Tochter ſeines Arztes, ſich in deſſen Sohn Bertram verliebt habe; wie dieſer nach Paris gereist ſei; wie die Liebende Pläne geſchmiedet habe, ihm zu folgen; wie die Krankheit des Königs ihr dazu einen Vorwand entgegenbrachte; wie ſie ihn heilt und ſich dafür den Grafen Bertram zum Gatten ausbittet und ihn gegen ſeinen Willen erhält; wie er verſchmäht, ſie als Gattin anzuerkennen, es ſei denn, daß ſie zwei unmögliche Bedingungen erfülle, die er ihr ſtellt. Von einer Motivirung aller dieſer ſeltſamen Handlungen iſt in der Novelle von Boccaccio nicht die Rede. Giletta iſt nicht allein ſchön, ſondern auch reich, und inſofern hat Bertram ſchon weniger Grund, ſie zu verſchmähen; deſto mehr von der andern Seite ihrer grenzenloſen Aufdringlichkeit. Sie ſinnt darauf, dem abgereisten Geliebten nach Paris nachzueilen, ſie hat den vorbereiteten Plan, mit der Heilung des Königs ihn zu gewinnen; wie er ihr die Bedingungen ſtellt, brütet ſie ſogleich über dem Entwurf, ſelbſt das Unmögliche möglich zu machen. Das hört man in der Erzählung mit ſtumpferem Ohre an, aber ſehen könnte man es nicht. Ein mannſüchtiges Weib, das aller Weiblichkeit baar ſo

weit ausſehende Pläne machte und durchſetzte, würde von einem Manne, der es erſt verſchmäht hätte, nachher noch mehr verſchmäht werden; auf der Bühne würde kein Menſch daran freundlichen Antheil nehmen, es würde widerlich werden.

So leicht hat ſich denn auch Shakeſpeare ſeine Arbeit nicht gemacht. Die Art, wie er die beiden Perſonen, um die es ſich handelt, und ihr Verhältniß aufgeſtellt hat, wie er die abenteuerlichſten Unternehmungen einem Mädchen leiht, die doch zuletzt in Weiblichkeit und Sitte der Liebe werth erſcheinen ſoll, wie er vor dem unwahrſcheinlichſten aller Stoffe nicht zurückſchreckt, vielmehr die Schwierigkeiten noch häufte im Bewußtſein ſie zu beſiegen, dieß dünkt uns in dieſem Stücke außerordentlich bedeutend. Der Dichter nimmt die Fabel ſo auf, wie ſie ihm gegeben iſt. Er nimmt ſie mit aller romantiſchen Wunderlichkeit, für die ihm das Gefühl ſo wach iſt wie irgend einem unter uns. Er hat das mit noch abenteuerlicheren Geſchichten noch oft und ſpät, ebenſo und immer gethan; es iſt eine Art poetiſcher Rechtgläubigkeit in ihm, mit der er den Kern des überlieferten Stoffes überkommt, heilig hält und unangetaſtet läßt. Er bildet dann aber mit eben ſo vieler Rückſichtsloſigkeit und Freiheit die umgebenden Umſtände und die Charaktere nach ſeinem Bedürfniſſe um; er motivirt ſie und ihre Handlungen ſo, daß ſie etwas Aehnliches wie ihnen die Mythe zuſchreibt, Etwas was unter aller Welt und Menſchen möglich und glaublich iſt, in Wahrheit und Wirklichkeit gethan haben könnten. Für den Nüchternen ſteht dann die Fabel blos als eine künſtleriſche Verkörperung da, als ein willkürliches Bild, für das man in proſaiſcher Auslegung irgend ein anderes, natürlicheres Verhältniß ſich denken mag. Für den dagegen, der ſich über die Niederungen der Wirklichkeit in leicht erregter Phantaſie erheben kann, wird es dieſer trockenen Betrachtung nicht bedürfen. Ihm wird dieß gerade das Wunderbare in dieſem Genius dünken, wie er die ungewöhnlichſten Dinge ſo natürlich zaubert, wie

er uns mitten in dem abenteuerlichſten Stoffe vergeſſen macht, daß wir in dem Reiche der Träume und der Dichtung ſind.

Der Dichter ſchildert das Mädchen nicht als reich, nicht als überſtrömend an Gefühlen und Anſchlägen, ſondern als arm, beſcheiden, demüthig, ſanft, ganz in weiblicher Natur beruhend. Von Liebe zu ihrem Pflegebruder ergriffen, ganz ausgefüllt von dieſer Einen Sehnſucht, iſt ſie dennoch bis zur Entſagung ergeben, wie ein Reh, das mit dem Löwen Freundſchaft geſucht hat und zerriſſen wird. Sie drückt in ihren Monologen ſogar keinen Wunſch aus; es thut ihm nichts, daß ſie ihn liebt, dieß iſt ihre Entſchuldigung vor ihr ſelbſt; ſie betet ihn an wie der Indier die Sonne, die von ihm nichts weiß. Dieſe Selbſtverleugnung iſt bei ihr um ſo höher anzuſchlagen, als ſie von der Ungeduld einer in Wahrheit ſtarken Leidenſchaft bewegt iſt, die ihre geſchäftige Einbildungskraft in lauten Selbſtgeſprächen dem Lauſcher verräth. Es war ſchön, ſagt ſie ſich, obwohl eine Plage, ihn ſtündlich zu ſehen. Mit dieſer ſich ſelbſt bemeiſternden, entſagungsvollen, beſcheidenen Natur iſt ſie aber, was ſich bei ausgezeichneten Frauen ſo gern und oft vereinigt, klug, gewandt und anſtellig. Sie weiß, ſo heißt es von ihr, in ihre milden Worte wohl auch einen Stachel zu bergen. Sie hat die zweiſeitige, aber für die ächte Weiblichkeit ihres Weſens durchaus nicht zweideutige Gabe, zugleich ſittſam und beherzt, zum Dulden geſchickt und zum Handeln entſchloſſen zu ſein. Sie zeigt die Eigenſchaft, in thätiger Entſchloſſenheit unter der Gunſt der Umſtände zu wachſen, ohne ſelbſt bei männlich ſcheinenden Schritten den Grund ihrer Frauennatur zu verlieren. Sie wäre nicht (dieß eben erſcheint in Boccazens Novelle ſo männiſch und unweiblich) erfinderiſch aus ſich ſelbſt, aber ſie ſchrickt vor der Ausführung auch eines kühnen Gedankens nicht zurück, der ihr eingegeben wird; ſie wüßte Pläne und Entwürfe nicht ſelbſt zu ſchaffen, aber ſie weiß, wenn das Schickſal ſie entgegenbringt, ſie mit allem Geſchick zu ergreifen. Nicht zu ergreifen aus männlicher Dreiſtigkeit, ſondern aus frommem Vertrauen und aus einer aus-

dauernden und feſten Natur, die durch ihre arme Lage von Jugend an auf Selbſtändigkeit gewieſen war. Sie hat in der Bibel geleſen, wie Gott durch ſchwache Geſchöpfe oft viel ausgerichtet hat, und hat ſich durchaus den Grundſatz gebildet, daß man gebotenen Glücksfällen entgegenkommen und die Kraft, die man erhalten hat, auch gebrauchen muß.

Folgen wir dem ſo angelegten Charakter ſorgſam durch die Verwickelungen des Knotens, den ſie ſich mit ihrer Liebe geſchürzt hat, achtſam nichts unterzuſchieben, was dem Dichter und ſeiner Helena fremd iſt, aber auch eben ſo achtſam, ja nicht den kleinſten Zug zu verlieren, den er in ihre Schilderung niedergelegt hat. Noch ehe ſie zum Handeln kommt, thun wir einen Blick in die Tiefe ihres Gefühls und in die unſchuldige Verſtellung, die die Verhältniſſe ſie zwingen damit zu paaren. Der Geliebte nimmt Abſchied vom Hauſe, die Thränen ſtehen ihr nahe, ſie darf ſie nicht zeigen. Die Gräfin lobt ſie, indem von ihrem verſtorbenen Vater die Rede iſt, da brechen ihre Thränen aus. Die Mutter ſchiebt es auf das Andenken an ihren Vater; Helene läßt ſie dabei mit einer zweideutigen Rede; ſie erlaubt ſich die kleine Sophiſtik, nicht ohne ſie vor ſich ſelbſt zu entſchuldigen: ihre Thränen fließen aus einer ſo edlen Quelle, daß ſie auch ſo ihrem Vater Ehre machten. Bertram reist ab; ſie iſt völlig ergeben; ſie hat keine Ahnung, ihn gewinnen zu können; ſie zehrt nur von dem Andenken an die Gemeinſchaft mit ihm. Erſt als der eitle Parolles, ſein Begleiter, deſſen Art es iſt, auch vor ehrbaren Perſonen unverſchämter zu ſein als billig iſt, ſie mit unſchicklichen Witzen beläſtigt, als ſich ihr ſo die ſchlechte Geſellſchaft vergegenwärtigt, in der Bertram ſeine erſten Ausflüge macht, die Verführungen ſich ihr vorſpiegeln, denen er in Paris ausgeſetzt ſein wird, da regt ſich in ihr die Eiferſucht, und eine verzeihliche Schwäche, nicht eine männiſche Kraft, iſt der Quell des Planes, ihm nachzureiſen, ihn dort nicht in fremde Hände gerathen zu laſſen, während ſie zu Hauſe ihre Liebe roſten und altern ließe. Und unbe-

ſtimmt kreuzt ſich mit dieſen Vorſtellungen der dunkle Gedanke, ob nicht dieſer ſtrebende Trieb ihr auch die Kraft geben könne, zum Ziel zu gelangen. Sie meint, ihn ſich verdienen zu können, aber ſie weiß nicht wie. Das Recept ihres Vaters gegen die Krankheit des Königs fällt ihr nur ein, um einen Grund zur Reiſe zu haben; ſie hat aber keine Ahnung davon, die Heilung des Königs zum Erwerbe des Grafen zu benutzen. Dieſen Gedanken gibt ihr die Gräfin ein, ihres Bertram's eigne Mutter, die aus ihren belauſchten Selbſtreden ihre Liebe erfährt und ihr günſtig iſt, die in ihre Jugend zurückblickend die ähnliche Natur in ſich erkennt und nun wie eine praktiſche Matrone die Wege ergreift und angibt, die ſtracks zum Ziele führen können. Helene geht nun nach Paris, den König zu heilen; jedes Opfer, das Leben an dieſe gewagte Kur zu ſetzen, koſtet ſie nichts. Wenn man dieß im Auge hat, was ſie jetzt, was ſie früher, was ſie ſpäter an den Mann ihres Herzens geſetzt hat, ſo tritt ihre Weiblichkeit, bei dem was folgt, deſto glänzender in's Licht. Ihre Art zu wählen iſt von der immer gleichen Liebenswürdigkeit; „ich nehme euch nicht", ſagt ſie, „ich gebe nur meine Pflicht, ſo lange ich lebe, in eure Hand". Begehrt von allen Anderen, ſelbſt von denen, die zu dienen verſchmähen, demüthig Herrin genannt, wird ſie von Bertram verſchmäht und tritt ſogleich in der gewohnten Entſagung zurück. Der König aber, in Folge ſeiner lehnsherrlichen und vormundſchaftlichen Gewalt über Bertram, gereizt über ſeine Weigerung und erpicht, ihn ſeinen Abſtand von ihm eben ſo fühlen zu machen, wie er Helenen den ſeinen fühlen ließ, zwingt ihn zu der Heirat, worauf ſie dann die Bedingungen von Bertram erhält, unter denen er ſie als ſein Weib anerkennen werde. Sie iſt weit entfernt von der Giletta des Boccaz, die ſogleich dieſe Bedingungen zu erfüllen brütet; ſie hat ihn verloren und geht entſagend nach Hauſe zurück. Er hat ihr geſchrieben, daß er in Frankreich nichts zu thun habe, bis er kein Weib mehr in Frankreich habe. Sie hört nun, daß er ſich in den florentiniſchen Krieg begeben; ſie muß glauben, er

habe es um ihretwillen gethan; aber ſie will nicht Schuld ſein, daß er ſich in Gefahren ſtürze und ſeine Heimat und Mutter um ihretwillen meide. Sie will ſein Glück nicht ſtören, ſtiehlt ſich wie ein armer Dieb aus dem Schloſſe ihrer Liebe, um nach St. Jago zu pilgern; dann läßt ſie nach Hauſe ſchreiben, daß ſie da geſtorben ſei. Zu viel Heroismus für ein ſo weibliches Weſen, wie wir Helena angeſehen wiſſen wollen! Der Dichter verſetzt ihn daher mit derſelben holden Schwäche, die ihre erſte Reiſe nach Paris veranlaßte. Sie nimmt ihren Weg über Florenz, um ihn da noch einmal zu ſehen, und dort kommt ihr nun zum Lohne ihrer Mühe und Treue das Glück entgegen, den wunderbarſten aller Pläne auszuführen. Sie hat auch dieſen waghalſigen, für Bertram's geſetzmäßige Gattin nicht ungeſetzlichen Plan *nicht erſonnen*, aber *ergriffen* mit derſelben raſchen Entſchloſſenheit, wie den früheren der Gräfin. Es iſt auch hier nichts Amazoniſches im Spiele, es wirkt auch hier die weiblichſte Regung, ſei es Eiferſucht, ſei es die Abſicht, den Gatten vor einem ſündigen Schritte wie ſein Schutzengel zu bewahren. Es iſt das Bild einer unſchuldigen und ſtarken Liebe gezeichnet, der ſtets neue Hinderniſſe entgegentreten und die ſich durch ſie nur zu neuen größeren Anſtrengungen gereizt ſieht.

So weit wäre dieſe ſonderbare Verwickelung und Löſung nicht allein äußerlich, ſondern auch ſittlich möglich gemacht für einen edlen Frauencharakter, an dem wir warmen Antheil nehmen dürfen. Es bleibt eine neue Schwierigkeit. Wie iſt es denkbar, daß der Geliebte, der Gatte gewonnen werde nicht allein zu einer gezwungenen Verbindung, ſondern zu wirklicher Liebe, nachdem er einmal verſchmäht hatte?

Der Charakter Bertram's iſt in einen vollen Gegenſatz gegen Helena's geſtellt. Sie zeigt ſich überall demüthig, zurücktretend, beſcheiden, aber ganz reif, weiſe und beſonnen, mit allen Gaben ausgerüſtet, höher ſtreben zu dürfen, ja inſtinctmäßig zu müſſen. Er dagegen iſt hochmüthig, raſch und zügellos, anmaaßend obgleich ganz

rathlos, abhängig von der elendeſten Geſellſchaft, der Einſicht und Ueberlegung eben ſo baar als bedürftig. Der Grund, warum er die für Andere ſo begehrenswerthe Helena verſchmäht, iſt zunächſt, daß ihm die Regung der Frauenliebe überhaupt noch fremd iſt. Sein ſchmeichleriſcher Begleiter Parolles, dem eine Helrat Bertram's nicht taugt, nimmt ihn ſyſtematiſch gegen dieſe Regungen ein; eine Tochter Lafeu's hat er auch nur einmal ſo aus der Fernſicht des Hochmuths angeſehen. Vor dem König nennt er als den Grund ſeines Verſchmähens ſeine Ahnen und ſeinen Rangunterſchied. Hier liegt der geiſtige Mittelpunkt des Stückes und der Kern der Verſchiedenheit beider Charaktere. Wie die Helden in Verlorener Liebesmühe an der Einbildung auf eine Scheintugend leiden, ſo dieſer an der Eitelkeit auf ein Scheinverdienſt. Für dieſen Unterſchied des Blutes und des Standes hat Helena keinen Sinn; ihre ſtarke Natur iſt nirgends über die Sitte Meiſter, aber überall ankämpfend gegen bloßen Brauch und Convenienz. Wenn ſie nur die Möglichkeit geſehen hätte, wie ſie Bertram ſich verdienen könne; daß ſie ihn verdienen könne, daran zweifelt ſie nicht. Der Adel ihrer Seele gibt ihr die Anſicht ein, daß die, die durch die mächtigſte Kluft in Glücksgütern getrennt ſind, durch die Natur dahin gebracht werden, ſich wie Gleiche zu verbinden und wie Ebenbürtige zu vereinigen; unmöglich ſcheine das nur denen, die kühner Wagniſſe Anſtrengungen genau erwägen. Voll von dieſem Selbſtgefühle läßt ſie ihrer Liebe freien Lauf und fürchtet nicht die Schwierigkeiten auf ihrem Wege. Darin kommt ihr die Gräfin, ihres Bertram's Mutter, entgegen. Sie hat alle Seelenverwandtſchaft mit Helena, ſie blickt auf ähnliche Erfahrungen in ihrer Jugend zurück, als ſie in ähnlicher Miſchung reiner Sitte und ſtarker Gefühle, wie Helena ſagt, Diana und Venus zugleich war. Sie ſieht mit der Theilnahme eigner Sympathien auf dieſe ſtarke Leidenſchaft, deren Gepräge ihr das Zeichen und Siegel der Naturwahrheit ſcheint, und ſie gibt der armen Pflegetochter ihre mütterliche Gunſt gegen den adelſtolzen Sohn, den ſie aus ihrem

Blute waſchen will. Wie viel aber dieſe Gunſt bedeutet, fühlt man erſt, wenn man die ganz ariſtokratiſche Haltung dieſer Frau in jener Scene (III, 1.) geſehen hat, wo ſie die Nachricht empfängt, es habe ihr Sohn Helenen verworfen. Bei aller Unruhe die ihr die troſtloſe Nachricht macht, bei dem Schmerz der Mutter, dem Mitleid der Pflegemutter und des Weibes, beobachtet ſie doch den Anſtand der Hausfrau und Wirthin in ſtolzer Meiſterſchaft über ihre inneren Regungen; Schickſale haben ſie ſo geſtärkt, daß ſie keinem erſten Anlaufe von Freude und Gram weibiſch erliegt. So wie die Heldin des Stückes in Folge ihres Standes, die Gräfin in Folge ihrer Erfahrungen und Grundſätze, ſo iſt auch der tapfere alte Herr, Laſeu, über das Vorurtheil der Standesunterſchiede erhaben und ſetzt Tugend und Verdienſt vor Adel und Blut; er ſelbſt erhob wohl einmal Anſpruch auf Bertram für ſeine Tochter. Ja der höchſte Repräſentant aller Standeswürde, der König ſelbſt, iſt auf dieſer erhabenen Stufe der Betrachtung, und ſie motivirt ſich bei ihm ſchon aus der drohenden Nähe am Grabe, bei der er geſtanden war. „Sonderbar, ſagt er, daß unſer Blut, das zuſammengegoſſen an Farbe, Schwere und Wärme aller Unterſcheidung ſpotten würde, ſich doch in ſo mächtigen Abſtand ſcheidet. Wenn tugendhafte Thaten von der niederſten Stelle kommen, wird die Stelle geadelt durch des Thäters Thun; wo großer Rang ſich bläht ohne Tugend, das iſt eine waſſerſüchtige Ehre. Das Gute an ſich iſt gut ohne Rang, und ſo das Schlechte ſchlecht. Dort aber gedeiht die Ehre am beſten, wo wir ſie mehr von unſeren Handlungen ableiten, als von unſeren Ahnen". So ſind denn alle Figuren des Stückes auf der Seite dieſer Anſicht gegen Bertram gleichſam verſchworen; ſelbſt die luſtige Perſon, der Narr Lavatch, iſt in jener beziehungsvollen Weiſe caricaturartig auf dieſen ſelben Standpunkt gerückt, indem er ſich im Anfang mit einer thörichten, zur Bettelei führenden Leidenſchaft ſchleppt. So daß alſo nicht richtig ſcheint, wenn Ulrici ſagt, es hätten einige Perſonen keinen Bezug auf die Grundidee des Stückes.

Denn ſelbſt die Rolle der Diana läßt ſich auf dieſen Grundgedanken zurückführen, die den empfindlichen Stolz einer armen Familie, eines weiblichen Weſens auf das einzige, was ſie hat, auf ihre fleckenloſe Ehre, hintanſetzt, indem ſie auf ein immerhin peinliches Project eingeht, das aber einem tugendhaften Zwecke dient.

Der Gedanke, daß Verdienſt vor Rang gehe, hat Shakeſpearen in der Periode in der wir ſtehen, wie wir noch ſehen werden, ſehr viel und nachdrücklich beſchäftigt. Er iſt die Seele dieſes Stücks und dieſes Verhältniſſes zwiſchen Bertram und Helena. Wenn demnach innerer Hochmuth und jugendlicher Stolz auf ſeine Freiheit, und dazu der äußerliche Hochmuth auf ſeinen Stand die Gründe der Verſchmähung Helena's bei Bertram waren, ſo würde es ſich fragen, wie der Dichter dieſe inneren Hinderniſſe der Verbindung weggeräumt hat, nachdem die Verhältniſſe die äußeren beſeitigt und das Paar in äußerlicher Ehe verbunden haben. Die Meiſterſchaft, mit der dieß geſchehen iſt, wetteifert mit jener, mit der er die andere Hälfte dieſes ſittlichen Knotens gelöst hat.

Bei Bertram iſt der Adel einer guten Natur angeboren, ſeine Ausartung in jenen Hochmuth iſt nur Jugendverirrung. Seine Mutter nennt ihn einen unreifen Hofmann, eine wohl angelegte Natur, verdorben durch Verführung. Die gute Anlage ſeiner Natur ſelbſt erleichtert dieſe Verführung. Seine äußere Erſcheinung ſchon, ein gelockter Junge mit gewölbten Brauen und runden braunen Falkenaugen, der, wie der Narr ihn ſchildert, ſeine Stiefel beſieht und ſingt, die Krauſe rückt und ſingt, die Zähne ſtochert und ſingt, kündigt eine dralle Natur an, die zugleich noch viel mit ſich ſelbſt beſchäftigt iſt, und für ein Anderes nicht viel Sinn übrig hat, als was ſich wieder mit ihm beſchäftigt. Ein inneres Gemüthsleben iſt in ſeine Tölpeljahre noch nicht gedrungen. Er iſt fern von all dem Witz eines Biron, fern von der Bildung jenes Königs von Navarra, fern von der Gefühligkeit eines Dumain; ganz ein Mann von Biron's geköpertem Ja und Nein, aber ohne Biron's Feinheit und

Geiſt; wortkarg, wie Shakeſpeare keine andere Hauptfigur wieder gehalten hat; in ſeinem Briefſtil eben ſo charakteriſtiſch kurz, gedrungen, ein wenig kraftgenialiſch. Dieſe grobe, kurzangebundene, unhöfiſche Ader ſpringt in ihm in aufbrauſenden Trotz über, wenn ſie gereizt wird. Ganz voll des erſten Jugendeifers iſt er auf Ruhm und Thaten geſtellt; er iſt am Hofe des Königs ſchon unwillig, daß man ihn von dem florentiniſchen Kriege zurückhält; zweimal bitten kann er nicht, er will ſich wegſtehlen. Nun folgt dieſe Wahl der Helena und kreuzt ihm den Einen Gedanken, der ſeine Seele ausfüllt. Er hat überhaupt in ſeinem Jugendmuthe noch nicht an's Lieben gedacht; er fände in dieſem Momente nichts in ſich von Liebe für Niemanden der Welt; daß man ihm dieſe Frau vollends anbefehlen will, reizt ſeinen ganzen Groll. In dieſem Zorne nun, darauf achte man wohl, und nicht in kalter Klügelei, ſchreibt er nicht allein Helena jene Bedingungen vor, die gleichſam ſeine freieſte Wahl nach der vollbrachten Zwangsehe vorbehalten, ſondern auch dem Könige nimmt er ſich vor noch brieflich zu trotzen. Fehlt etwas, ihn in dieſem verſtockten Grolle feſtzuhalten, ſo iſt es der niedrige Schmeichler Parolles, der ihn ganz umſtrickt hält, der ihn ledig und frei, für ſeine Schmarotzerkünſte zugänglich erhalten will, der Helena haßt und ſie in gehäſſiges Licht zu ſtellen geſchäftig iſt. Der Fluch des Königs, der den Unfolgſamen in den Taumel und rathloſen Sturz der Jugend zu werfen droht, geht in Erfüllung; die ganze Unberathenheit und Rathbedürftigkeit des argloſen Bertram legt ſein Verhältniß zu dieſem Parolles, dem Armado in Waffen, zu Tage. Als ein Prahler, ein Lügner, ein putzſüchtiger Kleiderheld, ein Elender, „der den Schuft ſo überſchuftet, daß die Seltenheit ihn freiſpricht", ein Jugendverführer, ein hagerer Falſtaff, der Bertram in Florenz auch in die ſchlechten Händel mit Dianen verwickelt, iſt dieſer Renommiſt Allen bekannt, nur Bertram nicht; wie ein Gitterfenſter durchſichtig nennt ihn Lafeu, der Bertram grob und deutlich aber vergebens vor ihm warnt; ein Nichts nennt ihn der Narr, aber Bertram war

er Alles; Helena ſchien ihm zu niedrig zum Weib, aber dieſer iſt ihm ebenbürtig zum Freunde; der gerade, offenliegende Junge konnte von jeher Alles leiden nur keine Katze, und gerade unter dieſes Schmarotzers Joch liegt er gefangen und ſeine argloſe Seele ahnt ihn nicht wie er iſt. In Florenz erſcheint er dann am grellſten in ſeiner geſpaltenen Natur, gut und bös, tapfer und ruhmvoll, aber zugleich lüderlich und verführt, einem Wüſtlingsleben verfallen. Auf der Spitze des Stücks ſehen wir ihn in einem Strudel von Thätigkeit und von völliger Verwirrung der Sinne und der Sitte befangen. Im Begriffe Florenz zu verlaſſen, macht er ſechzehn Geſchäfte unter der Begünſtigung verkürzender Umſtände ab; er nimmt in ſeiner burſchikoſen Art von dem Herzog Abſchied auf der Straße; er bereitet die Reiſe vor; er ſchreibt an ſeine Mutter; er hat die Zuſammenkunft mit Diana verabredet; er hat ihr den Ring, denſelben Ring, den von ihm zu erlangen er Helenen als eine Aufgabe der Unmöglichkeit geſtellt hat, den Familienring auf dem gleichſam ſeine Hausehre ſteht, an ein leichtfertiges Weib, für die er ſie halten muß, gegeben. Er hat ſich, vom Blute übermeiſtert, damit das Recht vergeben, ſeine Familie und ſeinen Stand weiter gegen Helena geltend zu machen. Jetzt erhält er die Nachricht von Helenens Tod. Als er den Brief lieſt, verwandelt er ſich wie ein anderer Mann; er fängt an ſie zu lieben, als er ihren Tod erfährt; wie ſollte das Herz ihn ganz kalt laſſen, das um ſeinetwillen gebrochen iſt? Er begräbt ſie nicht nur, er betrauert ſie in ſeinen Gedanken. Was ſeine plötzliche Verwandlung noch nachdrücklicher macht: er hatte Diana geſchworen, ſie zu heiraten, wenn ſein Weib todt wäre; der Gedanke muß ihn quälen, wie viel freier ſein Gewiſſen ſein würde, wenn ihn die Verſchmähung Helenens nicht in dieſe Lage gebracht hätte. Dennoch gibt er die Zuſammenkunft mit Diana nicht auf; ja noch mehr, aus Trauer geht er nicht nur in den Taumel des Sinnenrauſches, ſondern auch aus dieſem wieder zu der poſſenhaften Scene, die ihm ſeinen Freund Parolles entlarven ſoll. Mit Beidem ſucht er

ſich zu übertäuben, in der Lage einer inneren Zerſtörung; denn die Enttäuſchung über Parolles muß ihn über ſeine eigene rathloſe Unreiſe enttäuſchen und ihn einen reuigen Griff in ſein Inneres thun laſſen. Dieſer inneren Demüthigung ſoll ſeine äußere Schlag auf Schlag folgen; er ſoll gründlich lernen, ſeinen Hochmuth zu beugen und ſeinem Stolze zu mistrauen. Der Tod Helena's, der Friede in Florenz, der Brief des Herzogs an den König erklärt ſeine Rückkehr an den Hof. Dort wird er überführt, ſeinen Ring an eine leichte Dirne weggegeben zu haben, er wird blosgeſtellt und von Laſen, deſſen Tochter er nun vermählt werden ſollte, verſchmäht, er geräth in die Misachtung Aller, ja er kommt in den Verdacht, Helena ermordet zu haben. Seine Räthſel, ſein Ring, die Qualen, die er damit bereitet hatte, fallen rächend auf ihn ſelbſt zurück. So mürbe gemacht und gebeugt, wird er nicht nur einer läſtigen Heirat, ſondern, was mehr iſt, einer furchtbaren Laſt des Gewiſſens ledig, da ſich die Sache nun aufklärt; wie ſollte er nicht das Weib, das ihm dieſe Opfer gebracht, für den wohlthätigen Schutzgeiſt anſehen, der ſein Leben am beſten berathen werde? Er ſteht vor ihr, der ſtolze Mann des Ranges, dem ſein Adel keine Tugend erworben, der leichtfertig Adel und Tugend zugleich in die Schanze geſchlagen, vor *ihr*, die durch Tugend geadelt war und ihm die Symbole *ſeines* Adels gerettet hatte. Wie ein Mann aus der Klaſſe der ſtrebſamen Neuerer, von denen Baco ſagt, daß im Vergleiche zu ihrer Regſamkeit „die Edlen wie Statuen erſcheinen", hat ſie werbend mit Thaten den Mann ihrer Liebe erobert; dennoch beharrt ſie, auch nach vollbrachter Bedingung und nach erworbenem Rechte, in ihrem weiblichen Weſen, in ihrer alten demüthigen Weiſe, in ihrer gefaßten Reſignation. Dieß bricht in ihm vollends, was noch von ſeiner Starrheit nicht geſchmolzen war. Als ſie noch in Furcht und Erwartung die ſchmerzlichen Worte ſagt: „Ich bin nur der Name, nicht das Ding", nicht ſein Weib — preßt er, nach ſeiner wortarmen Art, in die Worte „Beides! Beides! O Vergebung!" alle Reue, alle Zerknirſchung,

allen Dank und alle Liebe zuſammen; und es bedarf nur des Schauſpielers, der dieſe Worte vorzubereiten, zu ſagen und zu begleiten weiß, um den Zuſchauer für die Zukunft dieſes Paares gänzlich unbeſorgt zu machen.

Bei wenigen Stücken fühlt man ſo ſehr wie bei Ende gut Alles gut, welchen außerordentlichen Raum der Dichter dem Schauſpieler für ſeine Kunſt offen gelaſſen hat. Wenige Leſer, aber noch viel wenigere Leſerinnen werden an die weibliche Natur Helena's Glauben haben, auch nachdem ſie unſere Auseinanderſetzung geleſen und unwiderſprechlich gefunden haben. Der Gegenſtand hat ſie einmal abgeſtoßen; und ſo weit wollen wir dieſem Gefühle gern Rechnung tragen, daß wir zugeben, Shakeſpeare hätte beſſer ſeine pſychologiſche Kunſt und habe ſie oft an dankbarere Materien gewandt. Aber ſelbſt wenn man ſich über den Stoff nach unſeren obigen Bemerkungen weggeholfen hat, ſo wird man ſelten in ſich den Maaßſtab finden, ſo kühne und männliche Schritte auf einem ganz weiblichen Wege möglich zu denken. Nur wenn man es *ſehen* würde und dem Auge glauben könnte, würde man die volle und harmoniſche Wirkung dieſes Kunſtwerkes empfänglicher hinnehmen. Aber daß ſelbſt das Auge überzeugt würde, verlangt eine große Künſtlerin. Und ſo auch Bertram einen großen Künſtler, wenn der Zuſchauer inne werden ſoll, daß dieß ein Mann ſei, der ſo große Anſtrengungen eines edlen Weibes lohnt, deſſen mühevolle Erwerbung einen dankbaren Beſitz verheißt. Daß dieſer unempfindſame Jüngling ein Herz, dieſer verführte Wüſtling ein gutes Herz habe, daß dieſer Verſchmäher für die Verſchmähte jemals ein Herz gewinnen könne, das *lieſt* ſich aus ſeinen kargen Worten freilich wohl heraus, aber die wenigſten Leſer ſind heute ſo frei von Empfindſamkeit, daß ſie dergleichen Dinge auf ſo wenige Worte hin glauben möchten. Ganz anders würde dieß ſein, wenn ſie in dem *dargeſtellten* Bertram die edle Natur, die Zerrüttung ſeines Weſens in Florenz, die Zerknirſchung, in die ihn ſeine Sünden und ſeine Einfalt geworfen, mit Augen ſähen, wenn

ſie aus der ganzen Haltung des brüsken Mannes gewahr geworden wären, was in ſeinem Munde das Eine Wort Vergebung bedeute, wenn ſie ſeine Bruſt ſich heben ſähen bei der letzten Erſcheinung Helena's unter der Erleichterung ſeines Gewiſſens; man würde dann ſeinen letzten Worten Glauben gönnen, denn man hätte die große Verwandlung ſeines Weſens, von der man jetzt ein verlorenes Wort nur lieſt und überlieſt, vor Augen gehabt. Selten hat die Schauſpielkunſt eine ſo ſelbſtändige Aufgabe, wie in dieſer Rolle Bertram's gehabt, aber noch ſeltener würde ſich der Spieler finden, der ſie auszufüllen wüßte. Für Richard Burbadge mußte dieſe Rolle ein Leckerbiſſen geweſen ſein. Um die Zeit, wo ſie dieſe letzte Geſtalt erhielt, hat ihm Shakeſpeare (1605—8) auch Perikles und Petruccio zu gleich pikanten Aufgaben zugerichtet. Auf der Höhe ihrer Leiſtungen angelangt, ſchienen ſich beide damals zu gefallen, dieſe blaſſen Charakterſkizzen zu begehren und zu gewähren, wie um ſich in der gemeinſamen Arbeit zu üben, Umriſſe zu zeichnen und auszuführen oder Räthſel zu ſtellen und aufzulöſen.

Ein Sommernachtstraum.

Wenn man Ende gut Alles gut unmittelbar zwiſchen Verlorener Liebesmühe und dem Sommernachtstraume lieſt, ſo fühlt man, wie dort die ſpätere Hand des Dichters hineinarbeitete, während die beiden anderen Stücke nahe zu einander rücken. Schon die Aufführung der drolligen Spiele durch die Clowns ſtellt beide Stücke zu einander, eben ſo ſehr aber auch der Vortrag. Die Elfengeſänge ausgenommen, in denen Shakeſpeare auf eine meiſterhafte Weiſe den Ton der volksthümlichen Elfenſagen beibehielt, trägt das Stück vorherrſchend den italianiſirenden Stil der erſten Periode ſeiner Dichtung. Die von Concepten blühende, beſchreibende und maleriſche Sprache, die viel ſichtliche Alliteration, die gereimten Stellen, die ſich über alle leidenſchaftlichen und lehrhaft gehaltenen Scenen ausbreiten, die in dieſem Stoffe billig vortretende alte Mythologie, Alles ſetzt das Stück in die Nähe oder nicht allzuentfernt von Verlorener Liebesmühe. Wie in dieſem Stücke iſt die Fabel, die originelle Zuſammenſtellung der Figuren antiker Götter- und Geſchichtsſage mit den Weſen der ſächſiſchen Volksmythe, Eigenthum und Erfindung des Dichters. Wie in Verlorener Liebesmühe ſind ferner, ganz ungleich dem was wir in Ende gut Alles gut von Charakteriſtik kennen gelernt, die handelnden Figuren nur in ſehr allgemeinen Umriſſen von einander gehalten, am ſtärkſten die kleine kecke, ſchon in

der Schule keifiſche und reizbare Hermia von der ſchlanken, haltloſen, gegen ſich ſelbſt mistrauiſchen und ſich wegwerfenden Helena; weniger der gerade offene Lyſander von dem heimtückiſcheren und flatterhaften Demetrius. Die Zeit der Entſtehung des Stückes, das wie Heinrich VIII. und der Sturm zu Ehren der Vermählung irgend eines hohen Paars geſchrieben ſein mag, ſetzt man um 1594—96. Die Hochzeit des Theſeus iſt der äußere Mittelpunkt des Stückes, der die Clowns, die Elfen und den mittleren Menſchenſchlag zuſammenführt. Das Stück iſt eine Maske, eine Gattung von Gelegenheitsdramen, die der Privataufführung beſtimmt waren, und die beſonders Ben Jonſon ausgebildet hat. Ein eigenes Geſetz hat ſich dieſe Gattung ſo wenig wie das hiſtoriſche Drama in England vorgeſchrieben; mit dem gewöhnlichen Drama verglichen, weist ſie (nach Halpin's Bemerkung) einen unmerklichen Uebergang aus, der durch Definition ununterſcheidbar iſt. Wie ſich in dem hiſtoriſchen Drama aus der wirklichen Natur und der Maſſe des Stoffes faſt jede Unterſcheidung von dem freien Drama herleiten läßt, ſo in der Maske durch die Gelegenheit, die gebotene Beziehung und die allegoriſchen Elemente, die hier Eingang fanden. Dieſe letzteren haben allerdings dem Sommernachtstraum unter Shakeſpeare's übrigen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge aufgedrückt.

Man empfindet bei dem oberflächlichſten Leſen, daß, noch mehr als die menſchlichen Figuren, die Handlungen in dem Sommernachtstraum ganz anders behandelt ſind, als in allen anderen Stücken Shakeſpeare's. Die große Kunſt des Motivirens, ſeinen eigentlichen Zauberſtab, hat hier der Dichter ganz bei Seite gelegt. Statt vernünftiger Anläſſe, ſtatt natürlicher, aus den Verhältniſſen und Charakteren fließender Beweggründe herrſcht hier die Laune. Wir begegnen einem Doppelpaare, das in wunderliche Irrungen verwickelt iſt, zu denen wir aber vergebens in der Natur der handelnden Menſchen nach den wirkenden Triebfedern ſuchen. Demetrius hat, wie Proteus in den Veroneſern, eine Braut verlaſſen und umwirbt, wie

jener, die Braut ſeines Freundes. Dieſer Lyſander iſt mit Hermia entflohen, um einen Ort zu ſuchen, wo das Geſetz von Athen ſie nicht erreichen kann. Im Diebſtahle, heißt es im Stücke, ſchleichen ſich Beide in den Wald, in Wuth folgt ihnen Demetrius nach und in Liebe heftet ſich wieder Helena dieſem an die Ferſen wie eine Klette. In einem gewiſſenloſen Durcheinander ſündigt zuerſt Hermia durch Ermangelung des geſetzlichen Gehorſams an ihrem Vater, und Demetrius durch Treuloſigkeit an ſeiner Verlobten Helena, und Helena durch Verrath an ihrer Freundin Hermia, und Lyſander durch Verſpottung an ſeinem Schwiegervater. Der Streit des erſten Actes, der ohne deutliche innere Einflüſſe entſtanden vorliegt, iſt im dritten Acte zu einer vollendeten Irrung unter ganz äußerlichen Einflüſſen verwandelt. In dem Elfenreiche herrſcht eine ähnliche Verwirrung zwiſchen Oberon und Titania. Das Spiel der ehrſamen Bürgersleute von Pyramus und Thisbe aber iſt zu dem tragikomiſchen Mittelpunkte der Intrigue ein komikotragiſches Gegenbild, von zwei Liebenden, die hinter ihrer Eltern Rücken „kein Arg daraus haben, ſich im Mondenſchein zu werben“ und durch eine bloße Laune des Zufalls zu tragiſchem Ausgange kommen.

Es iſt, ſieht man, ein Spiel der verliebten Laune, was die menſchlichen Geſtalten in der eigentlichen Fabel des Stückes treibt; Demetrius iſt verlobt, dann gefällt ihm Helena nicht mehr; er tändelt mit Hermia und am Ausgange erinnert er ſich dieſes Treuebruchs nur wie einer Jugendtändelei. Aeußere Gewalten, nicht innere Beweggründe, ſcheinen dieſe Laune in Bewegung zu ſetzen. Zuerſt die heiße Jahreszeit, die erſte Mainacht, die Spukzeit dunkler Mächte, die die Gehirne erhitzt, denn auch ſonſt nennt Shakeſpeare gelegentlich eine Narrheit eine Sommertagstollheit, ein Hundstagsfieber, und im 98ſten Sonnette heißt der April die Zeit, die den Geiſt der Jugend in alle Dinge legt und ſelbſt den ernſten Saturn lachen und ſpringen macht. Dann aber die Gewalt des Cupido, der im Hintergrunde des Stückes als weſenhafte Figur mitſpielt, der die Urtheile

irrt, die Augen blendet, leichtſinniger Treuebrüche froh iſt. Und zuletzt ſehen wir die Liebenden vollends in der Hand der Elfen, die ihre Sinne berücken und ſie in jenen Taumel der Verwirrung bringen, wo die Auflöſung wie die Verwickelung von außen her eintreten muß. Dieſe Täuſchungen einer blinden Leidenſchaft, dieſe Gaukelſpiele der Sinnlichkeit bei dem Schlafe der Vernunft, dieſe Sinneswandlungen und Verirrungen „ſiedender Köpfe", dieſe Handlungen ohne höheren Mittelpunkt einer geiſtigen und moraliſchen Beziehung, ſind wie einem Traume verglichen, der mit ſeinen beängſtigenden Verwickelungen vor uns aufrollt, aus denen es keine Erlöſung gibt, als das Erwachen, die Herſtellung des Bewußtſeins.

Das Stück heißt ein Sommernachtstraum; der Epilog gibt ſich zufrieden, wenn der Zuſchauer das Stück wie einen Traum anſehen will; wie im Traume iſt Zeit und Oertlichkeit in den Figuren verwiſcht; ein gewiſſes Zwielicht und Dämmerung breiten ſich über das Ganze; Oberon will, daß Alle Alles wie einen Traum anſehen ſollen, und ſo geſchieht's. Titania ſpricht von ihrem Abenteuer wie von einer Viſion, Zettel von ſeiner Verwandlung wie von einem Traume, Alle übrigen erwachen zuletzt aus einem Schlaf der Ermüdung und haben von ihren Erlebniſſen den Eindruck eines Traumes. Der nüchterne Theſeus hält ihre Erzählungen für nichts anderes als Träume und Phantaſien. Schon dieſe äußerlichen Hindeutungen in dem Stücke mußten es nahe legen, daß Coleridge und Andere auf die Meinung kamen, der Dichter habe mit Abſicht darauf hingearbeitet, das Stück wie einen Traum vorübergleiten zu laſſen. Uns nimmt nur Wunder, daß man mit dieſer Anſicht nicht zu dem inneren Kerne gekommen iſt, in dem dieſe Abſicht des Dichters eigentlich eingeſchloſſen liegt, von wo aus ſie dem Stücke nicht allein einen Namen gegeben, ſondern eine freie dichteriſche Schöpfung des höchſten Werthes hervorgezaubert hat. Denn das erwartet man wohl von unſerem Dichter, daß eine ſolche Abſicht von ſeiner Seite nicht in der bloßen Schale zu ſuchen ſei. Träte ſie nur in jenen poetiſchen Aeußerlich-

keiten, in dem duftigen Zauber der Rhythmen und Verſe, in jener ängſtigenden Spannung, in jener dämmerigen Beleuchtung hervor, ſo wäre dieß nur ein flaches Kunſtſtück der Coloratur, mit dem allein ein Dichter wie Shakeſpeare nie geglaubt hätte etwas Redewerthes geleiſtet zu haben.

Kommen wir auf unſere erſten Betrachtungen des Stückes und ſeines Inhalts zurück und ſuchen wir auf einem höheren, ausſichtreicheren Wege zu demſelben Ziele wirklich zu gelangen, das von Coloridge mehr nur geahnt war.

Wir erwähnten, daß die Spiele der verliebten Laune, denen wir zuſahen, nicht von inneren Triebfedern der Seele in Bewegung geſetzt ſeien, ſondern von äußeren Gewalten, die Einflüſſe von Göttern und Kobolden, von denen der Dämon der alten Mythologie, Cupido, nur hinter der Scene mitſpielt, die Spukgeiſter des neueren Volksglaubens, die Elfen dagegen den Hauptplatz der Bühne in unſerem Stücke einnehmen. Achtet man auf die Verrichtungen, die der Dichter beiden, dem Liebesgotte und den Elfen geliehen hat, ſo findet man auffallenderweiſe, daß ſie ganz die gleichen ſind. Die Wirkungen des Einen wie der Anderen auf die Leidenſchaften der Menſchen ſind dieſelben. Die Untreue des Theſeus gegen ſeine vielen Verlaſſenen, die Ariadne, Aigle, Antiope, Perigune, die man nach der antiken Mythe dem Rauſche ſinnlicher Liebe, dem Cupido zuſchreiben würde, ſind im Sommernachtstraum der Elfenkönigin zugeſchrieben. Noch ehe die Elfen in dem Stücke auftreten, iſt Demetrius ſchon von den Bethörungen blinder Liebe getrieben und Puck ſagt ausdrücklich, nicht Er ſondern Cupido habe dieſe Tollheiten der Sterblichen begonnen; wie es auch bei Titania mit dem Knaben gedacht werden muß. Die Elfen aber ſetzen nachher dieſe Irrungen ganz ſo fort, wie ſie Cupido begonnen hat; ſie ſteigern und heilen ſie; Ein Mittel, der Saft einer Blume, Diana's Knospe, ſoll die Liebesverwirrung des Lyſander und der Titania heilen; der Saft einer anderen (Cupido's) Blume hatte ſie veranlaßt. Dieſe letztere

Blume hatte die wunderbare Kraft durch eine Wunde von Cupido's Pfeile empfangen. Die Kraft, die ſein Pfeil geſchaffen, wußte der Elfenkönig zu erkennen und weiß ſie zu nutzen; in die tiefſten Geheimniſſe des Liebesgottes iſt Oberon, aber nicht ſein Diener Puck, auf's genaueſte eingeweiht.

Dieſe berühmte Stelle, wo Oberon ſeinem Puck befiehlt dieſe Blume und ihren berückenden Zauber ihm zu holen, lautet in der deutſchen Ueberſetzung ſo:

Mein guter Puck, komm her! Weißt du noch wohl,
wie ich einſt ſaß auf einem Vorgebirge,
und eine Sirene, die ein Delphin trug,
ſo ſüße Harmonien hauchen hörte,
daß die empörte See gehorſam ward,
daß Sterne wild aus ihren Kreiſen fuhren,
der Nymphe Lied zu hören?
Zur ſelben Zeit ſah ich (du konnteſt nicht)
Cupido zwiſchen Mond und Erde fliegen
in voller Wehr: er zielt' auf eine holde
Veſtal' in Weſten thronend, ſcharfen Blicks,
und ſchnellte raſch den Liebespfeil vom Bogen,
als ſollt' er hunderttauſend Herzen ſpalten.
Allein ich ſah das feurige Geſchoß
im keuſchen Strahl des feuchten Monds verlöſchen;
die königliche Prieſterin ging weiter,
in ſittſamer Betrachtung, liebefrei.
Doch merkt ich auf den Pfeil, wohin er fiele.
Er fiel gen Weſten auf ein zartes Blümchen,
ſonſt milchweiß, purpurn nun durch Amor's Wunde,
und Mädchen nennen's: Lieb im Müßiggang.
Hol' mir die Blume.

Dieſe Stelle hat in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft durch Halpin (Oberon's vision) eine geiſtreiche Auslegung erfahren, die uns beweiſt, daß man in dieſem Dichter kaum je zu viel ſuchen kann, daß er ſelbſt im freieſten Flug ſeiner Einbildungskraft den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, daß er in jedem noch ſo epiſodiſchen Zuge die tiefſinnigſten Beziehungen niedergelegt. Wir wiſſen zwar wohl, daß in den Augen der trocknen Kritik dieſe Auslegung,

die doch einen sehr festen thatsächlichen Anhalt hat, nur wenig Gnade gefunden; uns nicht sehr begreiflich: da jede neue und alte Forschung längst ausgewiesen hat, wie gerne dieser realistische Dichter in den kleinsten Anspielungen wie in den größten Entwürfen die lebendigen Beziehungen auf seine zeitliche und örtliche Umgebung suchte, wie er in seinen freiesten tragischen Schöpfungen sich an historische Zeitverhältnisse anzulehnen liebte, ja die thörichtsten Reden und Handlungen seiner Clowns, seiner Todtengräber im Hamlet oder seiner Schaarwache in Viel Lärmen um Nichts, auf wirkliche Verhältnisse gründete und ihnen gerade dadurch den Kern unanfechtbarer Naturwahrheit gegeben hat, der sie vor allen anderen Carikaturen so handgreiflich auszeichnet. Wie sollte es ihn nicht natürlich getrieben haben, gerade einer so duftigen Allegorie eine möglichst feste thatsächliche Unterlage zu geben? Uns ist daher Halpin's Deutung dieser Stelle um so unbedenklicher, als sie ihr die bestimmteste Beziehung zu dem innersten Sinne des ganzen Stückes gibt. Wir müssen daher, ehe wir weiter gehen, diese allegorische Erzählung und ihren Bezug auf den Grundgedanken des Drama's näher betrachten.

Man war von jeher einig, daß unter der Vestalin, die in Westen thronet und an der Cupido's Pfeil abgleitet, die Königin Elisabeth, und die ganze Stelle als eine feine Schmeichelei für die jungfräuliche Fürstin gemeint sei. Wir lernen aber gleich an diesem Beispiele, wie Shakespeare, auch in dieser Hinsicht außerordentlich, seine höfischen Schmeicheleien, die er überhaupt auf's spärlichste zu Rathe hielt, durch tiefere poetische oder sittliche Beziehungen den unabhängigen ästhetischen oder moralischen Zwecken seiner Dichtung dienbar zu machen wußte. So in dieser Stelle, die nun eine sehr erweiterte Deutung erfahren hat. Halpin bezieht den Cupido in voller Wehr auf die Werbungen des Grafen Leicester um Elisabeth und auf seine gewaltigen Anstalten auf Kenilworth zu diesem Zwecke (1575). Aus Beschreibungen dieser Feste (Gascoyne's princely pleasures 1576 und Lanehams letter 1575) weiß man, daß bei

den Schau- und Feuerwerken die jene Feierlichkeiten verherrlichten, eine ſingende Sirene eine Rolle ſpielte, die auf Delphins Rücken ſchwamm, auf ruhiger Welle und während Feuerſterne ſchoſſen; daß alſo die Merkmale zuſtimmen, die Oberon dem Puck angibt. Der Pfeil auf die Prieſterin der Diana, deren Knospe die liebeſtillende Kraft beſitzt, die über Cupido's Blume mächtig iſt, prallte ab. Unter der Blume, auf die er verwundend niederfiel, verſteht Halpin die Gräfin Lettice v. Eſſex, mit der Leiceſter in verborgenem Liebesverkehre ſtand, als ihr Gatte in Irland abweſend war, der von dieſem Handel unterrichtet 1576 von daher zurückkehrte und auf der Reiſe vergiftet ward. Die Blume war milchweiß, unſchuldig, aber blutroth von der Liebe Wunde geworden, was ihren Fall bezeichnet oder das tiefere Roth von ihres Gatten Ermordung. Ihr Name iſt Liebe im Müſſiggang, was Halpin auf die Unbeſchäftigtheit ihres Herzens in der Abweſenheit ihres Gatten bezieht; denn auch ſonſt braucht Shakeſpeare dieſe Volksbenennung des Stiefmütterchens für eine Liebe, die den Menſchen in Unthätigkeit, unbewaffnet, frei von jedem andern Sinnen und Trachten überfällt und ergreift. Indem Oberon zu Puck äußert, daß Er jenes Abenteuer bemerkt, welches der Diener nicht bemerken konnte, ſcheint der Dichter das ſtrenge Geheimniß zu bezeichnen das auf dieſer Geſchichte lag, und das ihm bekannt ſein konnte, weil ſich, wie wir uns erinnern, an ſie die Hinrichtung eines entfernten mütterlichen Verwandten Eduard Arden (1583) knüpft, und weil der berühmte Robert Devereux Graf von Eſſex, der Günſtling Eliſabeth's und nachher das Opfer ihrer Ungunſt, ein Sohn jener Lettice, frühe ein Patron und Gönner von Shakeſpeare war.

Wie bedeutungsvoll wird nun dieſe kleine allegoriſche Epiſode, die allerdings auch als poetiſcher Zierrat ſchon voll Reiz und Schönheit iſt! Während Spenſer gerade damals in ſeiner fairy queen die Eliſabeth als Feenkönigin verherrlicht hatte, ſetzt ſie Shakeſpeare als ein Weſen entgegen, die dieſer phantaſtiſchen Welt vielmehr un-

nahbar iſt. Die Artigkeit gegen die Königin verwandelt ſich in eine ſehr ernſte Meinung: denn dieſem Irrſinn der Liebe gegenüber betont ſich von ſelbſt das andere Extrem, der Sieg der Diana über Cupido, des Geiſtes über den Körper, der jungfräulichen Beſchaulichkeit über die Gaukeleien der Liebe; und auch an anderen Stellen des Stückes ſind die dreimal ſelig geprieſen, die ihr Blut ſo meiſtern, daß ſie die Mädchenpilgrimſchaft durchgehen. Was aber die Beziehung der Stelle auf den thatſächlichen Inhalt des Sommernachtstraumes angeht, ſo deutet der Dichter für die Kundigen auf einen Hergang des wirklichen Lebens zurück, der mit der Fabel des Stücks in genauer Parallele liegt. Frevelhaftere, wüſtere Thaten der blinden Liebesleidenſchaft ſind damals in Wahrheit verübt worden, als die in dem Schauſpiel vorgeſtellten. Ihr berückender Zauber, in eine Blume verkörpert, wirkt in die Verwickelungen der Liebenden in dem Stücke herüber. Und was dieſer Darſtellung an Wahrſcheinlichkeit oder pſychologiſcher Ausführung abgehen mußte, (da die duftige Allegorie des Dichters nicht mit zu viel Proſa der Charakteriſtik beſchwert werden ſollte,) mag ſich nun der eingeweihtere Zuſchauer mit poetiſcher Gläubigkeit aus dem Zauberſafte der Blume erklären oder mit pragmatiſcher Nüchternheit aus der Analogie des wirklich Geſchehenen motiviren, das der Dichter in dieſe köſtliche Allegorie verklärt hat.

Aber es iſt Zeit, daß wir von dieſer Abſchweifung auf unſeren Hauptweg zurückkommen. Wir hatten geſagt, das Stück ſcheine angelegt, wie ein Traum behandelt zu werden, nicht blos in äußerlicher Färbung und Geſtaltung, ſondern auch in innerlicher Bedeutung. Die Irrungen des blinden Sinnenrauſches, die den Mittelpunkt der Fabel bilden, ſcheinen uns den Irrungen eines Traumlebens allegoriſch gleichgeſtellt zu ſein. Vernunft und Bewußtſein iſt in jenem Taumel wie in dem Traume ausgetrieben; Cupido's Freude an Treubrüchen, Zeus' Lachen über den Meineid der Liebenden macht die Handlungen derer, die in des Liebesgottes Gewalt ſind, gleich-

ſam unzurechenbar erſcheinen, wie die Sünden die wir im Traume begehen. Wir haben ferner gefunden, daß die Wirkungen und Verrichtungen Cupido's und der Elfen in dem Stücke überall ineinandergreifen oder ſich ablöſen. Und dieß nun ſcheint uns die Abſicht des Dichters am ſtärkſten zu beſtätigen, daß er in der That das ſinnliche Liebesleben mit einem Traumleben allegoriſch vergleichen wollte; der Tauſch der Verrichtungen Cupido's und der Elfen iſt dann die eigentliche poetiſche Verkörperung dieſer Vergleichung. Denn Shakeſpeare's Elfen iſt das Reich der Träume überwieſen; ſie ſind weſentlich nichts anderes als perſonificirte Traumgötter, Kinder der leichten Phantaſie, die nicht allein (wie Mercutio ſagt,) die eitle Erzeugerin der Träume, ſondern auch der Launenſpiele oberflächlicher Liebe iſt, die die engliſche Sprache mit demſelben Worte (fancy) bezeichnet.

Dunkel wie im Traume liegt dieſe Bedeutung der Elfen in dem uralten Volksglauben der germaniſchen Stämme ſelbſt und Shakeſpeare hat dieſe Vorſtellung nur mit jenem inſtinctiven Griffe des Genies aus der embryoniſchen Ungeſtalt auf einen Augenblick in reizende Form gebildet. Alp und Elfe iſt derſelbe Name; unter Alp denkt ſich das Volk überall einen Traumkobold. Der Name des Elfenkönigs Oberon iſt nur franzöſirt von Alberon oder Alberich, ein Zwergelfe, der frühe in alten deutſchen Gedichten erſcheint. Die Geſtalt des Puck, oder wie er eigentlich heißt des Robin Goodfellow, iſt in wörtlicher Ueberſetzung keine andere, als die unſeres „guten Knecht Ruprecht"; und es iſt eigen, daß von dieſem Namen bei uns das Wort Rüpel abgeleitet iſt, mit dem wir allein den Begriff des engliſchen clown wiedergeben können, eben der Rolle, die Puck in dem Reiche der Elfen bei Shakeſpeare ſpielt. Der Elfenglaube, in Scandinavien weit verbreiteter als in England, war in Schottland und England wieder weit lebendiger ausgebildet als bei uns. Robin Goodfellow beſonders war ſchon ſeit dem dreizehnten Jahrhundert ein Liebling der Volksſagen, auf deſſen Namen alle liſtigen Streiche

geſetzt wurden, die wir von Eulenſpiegel und Andere von Anderen erzählen. Seine „tollen Streiche und luſtigen Schwänke (mad pranks and merry jests) ſind 1628 in einem Volksbuche gedruckt, das Thomas für ſeine kleine blaue Bibliothek bearbeitet hat; Collier ſetzt die Entſtehung des Buches wenigſtens vierzig Jahre höher hinauf, ſo daß es Shakeſpeare bekannt ſein konnte. Unſtreitig iſt es für ſein Elfenreich die Hauptquelle; die lyriſchen Theile im Sommernachtstraume ſind in Ton und Farbe ganz dem dort erhaltenen nachgebildet. Schon in dieſem Volksbuche nun erſcheint Robin, obgleich nur vorübergehend, als Sender der Träume; Oberon, der hier ſein Vater iſt, und die Elfen ſprechen durch Träume zu ihm, ehe er in ihre Gemeinſchaft aufgenommen iſt. Was er aber ſo in der rohern Geſtalt des fragmentariſchen Volksglaubens überkam, bildete Shakeſpeare in ſeiner kleinen Schöpfung in eine reizende und geordnete Welt aus. Er hat hier im Kleinen das Verdienſt, das Herodot dem Homer zuſchreibt: wie dieſer dem großen Götterhimmel und ſeinen olympiſchen Bewohnern, ſo hat Er dem Feenreiche Geſtalt und Ort gegeben und ſeinen wohligen kleinen Bürgern mit der natürlichen Schöpferkraft des Genies die Seele eingehaucht, die ihre Natur und ihren Beruf, ihr Weſen und ihre Verrichtungen aus Einem lebendigen Mittelpunkte geſtaltet. Er hat hier dem Unſichtbaren faßliche Geſtalt und dem Todten Leben gegeben, und ſo nach des Dichters höchſtem Preiſe gerungen; und es ſcheint, nicht ohne Bewußtſein dieſer ſeiner Thätigkeit ſchrieb er gerade in dieſem Stücke mit dem erhobenen Scheitel des Selbſtgefühls jene Stelle nieder: „daß des Dichters Auge, in ſchönem Wahnſinn rollend, von Himmel zu Erde, von Erde zu Himmel blitzt; daß wie die Einbildungskraft die Bilder von unbekannten Dingen verkörpert, des Dichters Feder ſie in Geſtalten wandelt und dem luſtigen Nichts eine örtliche Wohnung und einen Namen gibt; daß die Phantaſie ſo wie ſie eine Freude empfindet, auch einen Bringer dieſer Freude erſchafft“. So hat er hier gethan; er hat die Bringer der neckiſch gaukelnden, ſüß einwie-

genden und quäleriſch neckenden Träume, unfaßbare Luftgebilde, in körperliche Geſtalt gekleidet; und was er, indem er dieß that, geleiſtet hat, das wird man erſt inne, wenn man ſich von der ſtrengen Anlage und inneren Folgerichtigkeit dieſer kleinen Welt Rechenſchaft gegeben hat.

War es Shakeſpeare's Abſicht, von den Elfen jenen dunkeln geſpenſterhaften Charakter ausdrücklich zu entfernen (III, 2.), in dem ſie in der ſcandinaviſchen und ſchottiſchen Mythe erſcheinen, war es ſein Wille ſie als freundlichere Weſen in eine heitere und harmloſere Beziehung zu den Menſchen zu ſetzen, wollte er ſie in ihrem weſentlichſten Amte als Bringer der Träume, in ihrer Natur als perſonificirte Träume bilden, ſo iſt in äußerer und innerer Geſtaltung ihres Treibens und Weſens die Abſicht in einer wunderbaren Harmonie durchgeführt. Den dämoniſchen Geſchöpfen iſt ihr Reich in dem würzigen blüthenduftigen Indien angewieſen, dem Lande wo die Menſchheit im Zuſtande des Halbtraumes lebt. Sie folgen von dort her der Nacht und ihren Schatten, wie Puck ſelber ſagt, wie ein Traum. Luſtig und ſchnell wie der Mond umkreiſen ſie die Erde, meiden die Sonne ohne ſie zu ſcheuen, ſuchen das Dunkel und lieben den Mond und tanzen in ſeinem Scheine, und vor Allem gefällt ihnen Zwielicht und Dämmerung, die eigentliche Brütezeit unſerer Träume im wachenden und ſchlafenden Zuſtande. Sie ſchicken und bringen den Menſchen die Träume; und man darf nur an die Schilderung der Königin-Hebamme Frau Mab in Romeo und Julie denken, einem Stück das gleichzeitig mit dem Sommernachtstraume fällt, um ſich zu überzeugen, daß dieß das weſentliche ihnen überwieſene Geſchäft und das Mittel ihrer Wirkung auf die Menſchen iſt. Voll Tiefſinn iſt dann aber, wie Shakeſpeare ihren inneren Charakter dieſem äußeren Berufe entſprechend gebildet hat. Er ſchildert ſie als Weſen ohne feineres Gefühl und ohne Moralität, wie wir auch im Traume den Anſtoß zarterer Gefühle nicht empfangen und ohne ſittliche Regung und Zurechnung ſind. Sie verführen die Menſchen

ſorglos und gewiſſenlos zur Untreue; die Wirkungen der Verwechslungen, die ſie anſtiften, machen ihnen keine Gemüthseindrücke; ſie nehmen keinen Antheil an der inneren Qual der Liebenden, ſondern freuen und wundern ſich nur über ihre äußeren Irrungen und ihr thörichtes Gebaren. Der Dichter ſchildert ſeine Elfen ferner als Weſen ohne höhere Intellectualität. Wer ihre Reden aufmerkſam lieſt, wird finden, daß ihnen nirgends eine nachdenkende Betrachtung geliehen iſt. Nur in Einer Ausnahme macht Puck eine ſpruchartige Bemerkung über die Untreue der Männer, und wer ſich in dieſe Geſtalten und ihr Weſen hineingefunden hat, wird auf der Stelle fühlen, daß hier dieſes einzige mal aus dem Tone gefallen iſt. Sie können nicht unmittelbar innere Eindrücke auf die Menſchen machen; ihre Macht iſt nicht geiſterhaft auf den Geiſt gerichtet, ſondern überall durch Körperliches vermittelt, durch Erſcheinung, Geſtalt, Verwandlung und Nachahmung. Titania hat zu ihrer Freundin keine innere geiſtige Beziehung, ſondern bloßes Wohlgefallen an ihrer Geſtalt, ihrer Anmuth, ihrer Nachahmungsgabe. Als ſie von ihrer Viſion erwacht, keine Reflexion: Ich war in einen Eſel verliebt, ſagt ſie, wie haſſe ich den Anblick! nur die Vorſtellung des Sichtlichen und Thatſächlichen wirkt in ihr nach. Mit ihrem Gatten keine Scene der Verſöhnung; ihr Groll beſteht in Trennung, ihre Verſöhnung in einem Tanz; von einer Betrachtung, einer Gefühlsäußerung keine Spur. So genügt, um Puck an etwas Vergangenes zu erinnern, nicht eine abſtracte Zeitangabe, ſondern es bedarf der ſinnlichen begleitenden Merkmale. Sie ſind dargeſtellt, dieſe kleinen Götter, wie Naturſeelen, ohne die höheren menſchlichen Geiſtesfähigkeiten, Herrſcher im Reiche nicht der Vernunft und Sitte, ſondern der ſinnlichen Vorſtellungen und der Reize der Einbildung; und darum ſind ſie gleichmäßig die Träger der Phantaſie, die in dem Wahne der Liebe und der Träume wirkt. Ihr Sinn geht daher nur auf das Körperliche. Sie führen ein üppiges, wohliges Natur- und Sinnenleben; die Geheimniſſe der Natur, die Kräfte von Blumen und Kräutern

ſind ihnen anvertraut. In Blumen ſchlafen, durch Tänze und Geſänge eingewiegt, den Mondſtrahl abgewehrt, gefächelt von Schmetterlingsflügeln, das iſt ihre Wonne; Blumenputz und Thauperlen ihre Freude; wenn Titania ihren Liebſten locken will, bietet ſie ihm Honig, Aprikoſen und Trauben, und einen Tanz. Dieß Natur- und Sinnenleben würzen ſie dann, in Kraft der Phantaſie, mit dem Wohlgefallen und der Begierde nach allem Ausgeſuchten, nach dem Schönſten und Artigſten. Mit Schmetterlingen und Nachtigallen ſympathiſiren ſie; mit allem häßlichen Gethier, mit Igeln, Spinnen, Fledermäuſen führen ſie Krieg; Tanz, Spiel und Geſang ſind ihre höchſten Genüſſe; ſie rauben ſchöne Kinder und ſchieben Wechſelbälge unter; das häßliche Alter, zahnloſe Gevatterinnen und Tanten, die täppiſchen Geſellen des Spiels von Pyramus und Thisbe, quälen ſie, das Artige und Reinliche lohnen und lieben ſie. So ſchon in der Volksſage; den Zug, daß ſie auch die Ehrbarkeit unter den Menſchenkindern begünſtigen und das Laſter verfolgen, hat Shakeſpeare wohl in den luſtigen Weibern von Windſor, aber nicht in dieſem Stücke aus ihr herüber genommen. Der Sinn des Schönen iſt vielmehr das Eine, was hier die Elfen über das Thieriſche nicht nur, ſondern auch über das niedrig menſchliche Weſen, wo es von aller Phantaſie und Kraft des Schönen entblößt iſt, erhebt. Im Geiſte der Elfen alſo, die dieſen Sinn des Artigen ſo fein ausgebildet haben, iſt es dreifach komiſch, daß ſich die zierliche Titania in einen Eſelskopf verliebt. Die einzige Qual, die dieſe Weſen bewegt, iſt die Eiferſucht, die Begierde, das Schöne vor dem Anderen zu beſitzen; dem Zank, dem entſtellenden, gehen ſie aus dem Wege; ungeſtörte Freude iſt ihr ſtetes Ziel und Begehren. Aber in dieſer lieblichen Gaukelei ſollen ſie weder dem Menſchen beſtändig erſcheinen, noch auch unter ſich ſelbſt in eintöniger Eintracht verkehren. Sie ſind auch voll von Schalkſtreichen und Neckereien, die ſie ſich ſelbſt und den Menſchenkindern ſpielen, nie ſchädliche aber viel quälende Schwänke. Dieß iſt vorzugsweiſe die Eigenſchaft des Puck, der

„dem Oberon ſcherzt", der der Narr (lob) an dieſem Hofe iſt, ein derberer Kobold, dargeſtellt mit Beſen oder Dreſchflegel, in ledernem Kleid und mit braunem Geſicht, ein ſchelmiſcher aber auch tölpelhafter Geſelle, zu allen Wandlungen geſchickt, geübt auf gefliſſentliche Schelmſtreiche, aber auch täppiſch genug, Irrungen und Misgriffe gegen ſeine Abſicht zu machen.

Wir Menſchen vermögen nichts aus dem reichſten Schatze der Phantaſie heraus zu bilden, was wir nicht wirklichen menſchlichen Verhältniſſen und Eigenſchaften abgelauſcht hätten. So iſt es auch in dieſem Falle nicht ſchwer, in der Geſellſchaft die Typen der menſchlichen Natur zu finden, die Shakeſpeare zum Urbilde für ſeine Elfen vorzüglich tauglich erachtet hat. Es gibt, namentlich unter den Frauen der mittleren und oberen Stände, ſolche Weſen, die höheren geiſtigen Bedürfniſſen nicht zugänglich ſind, die ihren Gang durch das Leben machen ohne ernſtere und tiefere Beziehung auf Grundſätze der Sittlichkeit oder Zwecke der Intellectualität, die dagegen für alles Schöne, Gefällige, Anmuthige eine entſchiedene Neigung und Befähigung haben, ohne auch in dieſem Gebiete wieder zu höheren Erfindungen der Kunſt zu gelangen. Sie greifen, wie der Augenblick es bietet, in dieſe greifbare Welt wohl ſelbſt mit geiſtreichen Anſchlägen ein, leicht, gewandt, zu Schelmereien und Neckereien aufgelegt, zu Rollenſpielen, Geſtaltannehmen, Verkleidungen und Verationen immer geſchickt, weil ſie in Feſten, Vergnügungen, Spielen, Scherzen die einzige Würze des Lebens ſuchen. Dieſe leichten, gefälligen, neckiſchen, ſylphidiſchen Naturen, die von Tag zu Tag leben und das geiſtige Bewußtſein von einem Geſammtzwecke des Lebens nicht kennen, deren Leben ein gaukelnder Traum voll einzelner Würze, voll Reiz und Zierde, nie ein Daſein von höherem Werthe ſein kann, hat ſich Shakeſpeare mit einzigem Tacte als die Urbilder gewählt, mit deren feſten Zügen er ſeinen luftigen Elfen Geſtalt und Leben gab.

Man erkennt nun leicht, warum gerade in dieſem Werke die

bäuriſchen Tölpel und Clowns, die ſchauſpielende Geſellſchaft mit ihrem burlesken Stücke, in ſo derben Gegenſatz gegen dieß zarte und duftige Spiel der Elfen geſetzt iſt. Der Gegenſatz des Materiellen und Plumpen gegen das Luftige, des Unbeholfenen gegen das Schöne, des ganz Phantaſieloſen gegen das, was ſelbſt Phantaſie, was ganz aus Phantaſie gewoben iſt, hebt beides gegenſeitig noch mehr hervor. Das Stück der Rüpel iſt gleichſam das Gegenſtück zu des Dichters eigner Arbeit, die des Zuſchauers nachdenkende und nachbildende Phantaſie in vollen Anſpruch nimmt, ſich in dieſem luſtigen Reiche zurechtzufinden, während man dort der einbildenden Kraft des Zuſchauers gar nichts zutraut. Die hausbackenen Geſellen, die blos um Geldgewinn, um ſo viel Pfennige Jahrgehalt dichten und ſpielen, die unwiſſenden Hiſtrionen von feiſten Händen und groben Köpfen, deren ganze unfertige Kunſt das Auswendiglernen iſt, glauben Mond und Mondſchein redend darſtellen zu müſſen, damit Alles handgreiflich werde, ſie zeigen die Couliſſen durch Perſonen und das, was hinter den Couliſſen vorgehen ſollte, durch Zwiſchenreden. An ihrem groben Treiben reiben ſich daher die Elfenhäuptlinge mit ihren derbſten Neckereien und die phantaſtiſche Zuſchauerſchaft der Verliebten ſpottet ihrer Aufführung. Theſeus aber iſt dann zwiſchen dieſe Gegenſätze und Gegenſtücke geſtellt in ruhiger und beſonnener Betrachtung. Er zieht von dem überphantaſtiſchen Spiele der Liebe und ihrer Zaubereien ungläubig ab; zu dem aller Phantaſie baaren Spiele der Clowns heißt er die Einbildungskraft hinzubringen. Das Reale, das in dieſem Kunſtwerke ganz „Nichts“ geworden iſt, und das ideale Nichts, das in des Dichters Hand dieſe anmuthige Geſtalt gewonnen hat, iſt in Extremen ſich entgegengeſetzt; in der Mitte der geiſtige Menſch, der an beiden ſein gemeſſenes Theil hat, der das Eine als Kunſt, als Dichtung anſieht, was die Liebenden, geborene Dichter, gelebt haben, und der das Andere, was ſich als Kunſt darbietet, nur für dankenswerthe Dienſtwilligkeit und einfältige Gabe aufnimmt.

Die Zuſammenfügung dieſer geſchickt gewonnenen Gegenſätze zu einem Ganzen bewundern wir gerade an dieſem Werke; die Zeit nach Shakeſpeare wußte es nicht zu ertragen und ſpaltete es auseinander. Nach beiden Seiten hin hat dann dieſe äſthetiſche Elfendichtung und jene burleske Carikatur des Dichters ihre eigenen Wege und Wirkungen gemacht. Noch 1631 ſcheint der Sommernachtstraum in ſeiner vollen Geſtalt aufgeführt worden zu ſein; man weiß, daß es in dieſem Jahre in des Biſchofs von Lincoln Haus an einem Sonntage geſchah und daß ein puritaniſcher Gerichtshof deshalb den Spieler des Zettel verurtheilte, 12 Stunden in der Portierſtube des biſchöflichen Hauſes mit ſeinem Eſelskopfe zu ſitzen. Schon im ſiebzehnten Jahrhundert aber wurden die luſtigen Witze des Webers Zettel (the merry conceited humours of Bottom the weawer) als abgetrennte Poſſe gegeben. Man ſchreibt die Bearbeitung dem Schauſpieler Robert Cor zu, der zu den Zeiten der Bürgerkriege, als die Theater verboten waren, im Lande herumzog und unter der Fahne der Seiltänzerei dem von religiöſer Heuchelei gedrückten Volke die Freude kleiner Darſtellungen verſchaffte, die er ſelbſt unter dem bezeichnenden Namen drolls ausarbeitete, in denen die Bühne gleichſam zu den alten ſchnurrigen Zwiſchenſpielen zurückkehrte. In der Geſtalt, die Cor dieſer Farce von Zettel gab, ward ſie nachher von unſerem Andreas Gryphius nach Deutſchland verpflanzt, bei dem der Schulmeiſter und Pedant, Squenz, die Hauptperſon geworden iſt. Wie viel ſprechendes übrigens dieſe burlesken Theile des Stückes in Shakeſpeare's Zeit für das Publicum haben mochten, das ſolchen Aufführungen in der Wirklichkeit noch nahe ſtand, wiſſen wir uns nicht genug vorzuſtellen, ſo wie wir auch dieſe Partien nicht mehr aufzuführen verſtehen. Man hatte damals, wie zu den Carikaturen in Verlorener Liebesmühe, ſo auch zu dieſen die Urbilder noch lebendig vor ſich.

Auf der anderen Seite ward Shakeſpeare's Elfenreich die Quelle einer ganzen Elfenliteratur. Das Reich der Feen war ſchon

in das Ritterepos lange Jahrhunderte vor Shakeſpeare eingegangen. Die älteſten waliſiſchen Mährchen und Romane kennen ſchon die Berührungen der Menſchen mit dieſer unſichtbaren Welt. Einen Roman dieſes Geſchmackes, von Launfall, konnten die Engländer zu Shakeſpeare's Zeit in einer Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen leſen. Der Roman von Huon von Bordeaux ferner war frühe (1579) von Lord Berners in's Engliſche überſetzt. Aus ihm oder aus dem Volksbuche von Robin Goodfellow konnte Shakeſpeare den Namen Oberon's entlehnt haben. Der Elfenkönigin hat er wohl aus Ovidiſcher Lectüre her den Namen Titania gegeben, während ſonſt bei den Zeitgenoſſen und auch bei Shakeſpeare im Sommernachtstraum Frau Mab die Elfenkönigin genannt wird. In jenen alten Ritterromanen nun, bei Chaucer, in Spenſer's allegoriſcher Feenkönigin, ſind die Feen ganz andere Weſen, ohne ausgeprägten Charakter und Geſchäft; ſie fallen mit der ganzen Ritterwelt in Einerlei eintöniger Beſchreibung und innerer Haltloſigkeit zuſammen. Für Shakeſpeare aber ward die ſächſiſche Elfenſage ein Anhalt, um dieſer romantiſchen Kunſt der ſchäferlichen Dichter zu entſagen und zu dem derben Volksgeſchmacke ſeiner Landsleute überzugehen. Er konnte aus Spenſer's Feenkönigin melodiſche Sprache, Kunſt der Beſchreibung, den Glanz romantiſcher Gemälde und den Duft viſionärer Gebilde lernen; aber ſeine ſtolzen, anſpruchvollen romantiſchen Erfindungen von dieſer Feenwelt warf er hinweg und griff nach dem kleinen Schwanke von Robin Goodfellow, wo der einfältige Glaube des Volks in reiner und anſpruchsloſer Geſtaltung niedergelegt war. Ganz ſo warf man auch bei uns in Deutſchland bei der Herſtellung des Volkslebens in der Reformationszeit die ritterlich-romantiſchen Vorſtellungen von der Welt der Naturgeiſter ab, man ging auf den Volksglauben zurück und man kann nichts leſen, was an Shakeſpeare's Elfenreich ſo ſehr erinnert, wie unſeres Paracelſus Theorie der Elementargeiſter. Von der Zeit an, wo Shakeſpeare ſich den dunklen Gedanken dieſer Mythe und ihren ſchlichten Ausdruck in Proſa und Verſen angeeignet

hat, möchte man ſagen, wird in ihm immer mehr der ſächſiſche Volksgeſchmack vorherrſchend. In Romeo und Julie und dem Kaufmanne von Venedig liegen die Sympathien nach beiden Seiten hin noch nebeneinander, faſt nothwendig, da der Dichter hier noch in ganz italieniſchen Stoffen arbeitet. Die gleichzeitige Beſchäftigung aber mit den hiſtoriſchen Stücken bürgerte dann den Dichter gleichſam in ſeiner Heimat erſt ganz und völlig ein; und die Schilderung der unteren Volksklaſſen in Heinrich IV. und V. zeigt, wie er ſich wohl dabei fühlt. Seit der Entſtehung dieſer Stücke hört bei ihm der Conceptenſtil, die Reimluſt, die Einſchaltung von Sonnetten und ähnlichen Formen kunſthafter Lyrik auf, und das charakteriſtiſche Wohlgefallen an dem einfältigen Volksliede aus der Spinnſtube, das hier in den Elfengeſängen beginnt, tritt an die Stelle des abgelegten Geſchmacks. Das gegebene Beiſpiel in der Ausbildung der Elfenwelt nutzte übrigens wenig. Lilly, Drayton, Ben Jonſon und andere Zeitgenoſſen und Nachkommen bemächtigten ſich in ihren Dichtungen des Feenreiches und zum Theil ſichtbar auf den Anſtoß Shakeſpeare's hin, aber keiner hat den gebahnten Weg ihm nachzugehen verſtanden. Man zeichnet unter den mancherlei Producten dieſer Art Drayton's Nymphidia aus, ein Gedicht, das ſich um die Eiferſucht Oberon's gegen den Feenritter Pigwiggen dreht, das die Wuth des Königs in Don Quixotiſchen Farben malt, den Zweikampf beider ganz im Stile der Ritterromane behandelt und, wie dieſe, einen Hauptreiz in den vielen Beſchreibungen der kleinen Wohnungen, Geräthe und Waffen der Elfen ſucht. Dieß vergleiche man mit der magiſchen Schöpfung Shakeſpeare's, die ihre Weihe ganz durch die ehrfürchtige Vertiefung empfängt, in welcher der Dichter die Volksmythe in naivem Ernſte feſthält, ihren kindlichen Glauben unberührt und ihren Gegenſtand unerhellt läßt; man vergleiche dieß mit einander und man wird an einem der faßbarſten Beiſpiele den ungeheuren Abſtand unſeres Dichters ſelbſt von den beſten ſeiner Zeitgenoſſen empfinden.

Wir weiſen ſo oft auf die Nothwendigkeit hin, daß man Shakeſpeare's Stücke aufführen und ſehen müſſe, um ſie, die auf die vereinte Wirkung der Dicht- und Schauſpielkunſt gebaut ſind, vollſtändig würdigen zu können. Es wird daher paſſend ſein, der Aufführungen Erwähnung zu thun, die gerade dieſe ſchwerſte aller Bühnenaufgaben neuerer Zeit auf allen größeren Bühnen Deutſchlands gefunden hat. Um ja nicht misverſtanden zu werden, ſchicken wir voraus, daß, ſo nachdrücklich wir auf jenem Satze beſtehen, wir doch für die Praxis unter den jetzigen Umſtänden vor allen zu kühnen Verſuchen Shakeſpeare'ſcher Darſtellungen warnen. Wenn man Dramen aufführen will, in denen der Schauſpielkunſt eine ſo ſelbſtändige Stelle angewieſen iſt wie hier, ſo muß man vor Allem eine Schauſpielkunſt, und eine ſelbſtändige und gebildete Kunſt, beſitzen. Die Schauſpielkunſt aber iſt bei uns mit der Dichtkunſt verfallen und wird ſich unter den ganz anders wohin gerichteten Bekümmerniſſen der Zeit ſchwerlich wieder erholen. Ein reicher, kunſtſinniger Fürſt, der für die höchſten dramatiſchen Genüſſe Sinn und Opfer mit- und darbringen möchte, könnte ſie ſich vielleicht dadurch ſchaffen, daß er auf eine Vacanzzeit im Jahre die beſten Künſtler von ſämmtlichen Bühnen an Einem Orte zur Beſetzung einiger weniger Shakeſpeare'ſcher Stücke gaſtlich zuſammenlüde. Selbſt dann müßte ein gründlicher Kenner des Dichters eine oberſte geſchickte Leitung hinzubringen. Und wenn dieß Alles beſchafft wäre, würde man ſich an ein Stück wie den Sommernachtstraum am allerſpäteſten wagen. Dieſe Elfenſpiele konnte man in England damals auf die Bühne bringen, wo man frühgebildete Knaben zu dieſen Rollen hatte; ohne dieſe Bedingung iſt es ganz lächerlich, das Schwierigſte mit ganz ungeeigneten Kräften erzwingen zu wollen. Wenn ein Mädchen im hohen Discant die Rolle des Oberon ſprechen ſoll, den bildende Künſtler ganz richtig mit vollem Barte, in der Würde des ruhigen Regierers dieſer ſchwebenden Welt darſtellen, wenn der derbe Kobold Puck von einer gezierten Schauſpielerin geſpielt wird, wenn Titania und ihr Gefolge ohne jede Weihe und

Würde in Tänzertracht und in der hüpfenden Bewegung des Tanzchors um ſie her erſcheinen, in Balletmanieren, dem widerlichſten, was die moderne Unnatur geſchaffen hat, wie ſchwindet da der duftige Reiz dieſer Scenen und dieſer Figuren, die im reinen luftigen Gewande erſcheinen, in ihrem Spiel eine gewiſſe erhabene Naivetät feſthalten, in dem Handel zwiſchen Titania und Zettel verſtehen müßten, den poſſenhaften Charakter in eine züchtige Ferne zu ſtellen, der ganzen Scene den ruhigen Zauber eines Bildes zu geben, das ſich nicht zu heftig bewegt, geſchweige daß der tölpelhafte Geſelle über Gebühr vordringlich die Hauptfigur darin würde. Wenn dieſe Elfengeſtalten uns heutzutage unmöglich zu ſpielen ſind, ſo ſind uns die Clowns eben ſo unerreichbar. Die gemeine Natur der Handwerker, wo ſie ſie ſelbſt ſind, iſt allenfalls noch für unſere Spieler verſtändlich; da aber wo ſie ihr Kunſtwerk aufführen, wo ſollte in einem heutigen Spieler die Selbſtverleugnung gefunden werden, daß er dieſe thörichtſten aller Thorheiten, ſtatt ihre Uebertreibung noch einmal zu übertreiben, ſtatt mit Selbſtgefälligkeit auf's Lachen zu arbeiten und ſich wohl gar ſelbſt zu belächeln, mit der heiligſten und feierlichſten Wichtigkeit, wie im Schweiße des Ernſtes darſtellen ſollte, ohne welche Eigenſchaft der allernächſte und gröbſte Zweck dieſer Scenen, daß ſie lachen machen ſollen, ganz unausbleiblich verloren geht. Die mittlere Menſchenklaſſe endlich, die zwiſchen Elfen und Clowns ſich bewegt, die Liebenden, die von dem Taumel der Bethörung umhergetrieben werden, welch ein Eindruck, wenn man ſie im Wahnwitz der Leidenſchaft im Walde umherirren ſieht, in Glacéhandſchuhen, im Rittercoſtüm, im Tone der gewöhnlichſten Unterhaltungsſprache der feinen Welt, ohne alle Wärme, ohne einen Anhauch von dieſer reizvollen Poeſie! Wie kommt dieſer Theſeus, der Verwandte des Hercules, mit dieſer Amazone Hippolyta in den Ritterſtaat der ſpaniſchen Mantel- und Degenkomödie? Gewiß wird man in dem phantaſtiſchen Spiele eines unbegrenzten Traumes, wo Zeit und Ort verwiſcht ſein ſoll, dieſe Figuren nicht in der ſtrengen Tracht des griechiſchen Alter-

thums auftreten laſſen, aber man wird noch viel weniger, indem man Eine Beſtimmtheit des Coſtüms vermeidet, in die andere überſpringen und Ritterkleid und eine Garde Schweizer Trabanten nach Athen verlegen. Mit dieſem Misgriffe war nur noch der zu vergleichen, daß eine ſtörende, den raſchen Gang der Handlung unzeitig aufhaltende Muſikbegleitung beigegeben wird, die dieß phantaſtiſche Werk, dieſe leichte und feine Handlung, dieß ätheriſche Traumgebilde mit einem Marſchlärm von Pauken und Trompeten unſanft ſtört, eben da, wo Theſeus ſich über das luftige Gewebe dieſer Erſcheinungen ausläßt? Und zwiſchen all dieſer Modernität iſt dann das einfache Bühnengerüſte der Shakeſpeare'ſchen Zeit feſtgehalten worden, als ſollten wir in alle Mittelloſigkeit jener Tage zurückkehren! und dann war doch auch dieſe Einfachheit wieder von aller zeitüblichen Pracht umgeben! So widerſprechende Elemente ſo unverſtanden nebeneinander geſtellt, ſo ſchöne Aufgaben ſo unvollkommen gelöst, machen jedesmal den Freund Shakeſpeariſcher Aufführungen wünſchen, daß man ihnen unter den gegenwärtigen Bedingungen lieber gänzlich entſage.

Romeo und Julie.

Wir haben zu finden geglaubt, daß Shakeſpeare die zwei Luſtſpiele Der Liebe Mühe iſt verloren und belohnt in einem abſichtlichen Gegenſatze zu einander entworfen habe; wir werden ſpäter ſehen, daß ſeine gedankenreiche Muſe ſich noch häufiger gefiel, auch andere Dramenpaare in ſolch eine innere Beziehung zu einander zu ſetzen; es iſt möglich, daß er auch den Sommernachtstraum als ein förmliches Gegenſtück zu Romeo und Julie geſtellt hat, worin das gleiche Grundthema in dem möglichſt ſtarken und grellen Gegenſatze behandelt iſt. Das Luſtſpiel ſchien uns ungefähr in dem Jahre (1595) entſtanden zu ſein, in welchem der Dichter die letzte Hand auch an dieſe Tragödie gelegt haben mag, an der ihn faſt alle Herausgeber durch eine Reihe von Jahren ſeit 1591 beſchäftigt denken. Wir beſitzen von dem Stücke einen erſten unrechtmäßigen Druck von 1597, den einige, beſonders deutſche Philologen für eine verſtümmelte Raubausgabe der Tragödie anſehen, wie wir ſie (im Weſentlichen nach der verbeſſerten und vermehrten Quartausgabe von 1599) leſen, die neueſten Editoren aber für den (zwar verderbten) Text einer älteren Bearbeitung des noch jüngeren Dichters halten*. Man beobachtet bei ihrer Vergleichung die beſſernde

* Beide Bearbeitungen ſind in Mommſen's ſchon angeführter kritiſcher Ausgabe von Romeo und Julie (Oldenb. 1859) zuſammengeſtellt.

Hand des Dichters in eben ſo belehrungsvollen Zügen, wie in Heinrich VI.; man erkennt aus einer Reihe von Meiſterſtrichen den wachſenden Geiſt in allen bedeutenden Zuſätzen, die faſt immer die feinſten Spitzen der poetiſchen und pſychologiſchen Ausarbeitung und Vollendung betreffen: wenn es gilt, den Strafreden des Prinzen Escalus einen volleren rhetoriſchen Körper zu geben, die Tiefe der Leidenſchaft in den Liebenden, die verderbliche verdeckte Glut in Romeo's wühlendem Geiſte anſchaulicher zu zeichnen, die aufſchlußreichen Lehren des Mönches ſchärfer einzuprägen, die natürliche Folge der Seelenbewegungen in den heftigeren Erſchütterungen des Paares ohne Sprünge und Lücken auszuführen. Schon in der älteren mangelhafteren Anlage iſt übrigens die Kunſt der Charakteriſtik von ſolcher Kraft und Sicherheit, daß ſie, wenn dem Dichter nicht vortreffliche nachweisliche Quellen und vielleicht noch vortrefflichere muthmaßliche vorgelegen hätten, deſto mehr an's wunderbare grenzen würde, je unreifer noch bei ſeinem erſten Angriffe des Werkes ſeine Jahre waren. Denn die Züge einer Jugendarbeit trägt das Werk in äußerer formaler Beziehung in aller Weiſe. Die vielen, oft überſchlagenden Reime, die Form, die Gedanken, die Ausdrücke der Sonnettendichtung Shakeſpeare's ſelbſt und ſeiner Zeitgenoſſen kennzeichnen deutlich die Jahre ſeiner Entſtehung. Es fällt auf, daß in dieſem bewunderten Stücke der hochpathetiſchen, ſchwülſtig-tiefſinnigen Ausdrücke und gezwungenen Bilder mehr vorkommen, als in den meiſten anderen Werken Shakeſpeare's; auch geht der Vortrag an mehreren und mit an den ſchönſten Stellen über das dramatiſche hinaus. Beide Eigenheiten erklärt die bloße Jugend des Dichters hinlänglich; die Eine erklärt ſich auch vielfach aus der nächſten Quelle, die er vor ſich hatte, einem engliſchen Gedichte von Brooke, das von Concepten und Antitheſenwerk ſtrotzt; die Andere, der undramatiſche, mehr lyriſche Vortrag in einzelnen Stellen hängt mit dem Stoffe ſelber innerlichſt zuſammen und zeugt von der Genialität, die wir vor allem in Shakeſpeare's pſychologiſcher Kunſt bewundern, auch in

ſeinem Gebrauche und ſeiner Behandlung der bloßen äußeren poetiſchen Form.

Wir werden in unſerer Erklärung der Shakeſpeare'ſchen Stücke ſelten auf den blos formalen Schönheiten derſelben verweilen; ſie zergliedern heißt ſie zerſtören; und wer von ihnen nicht unangeleitet berührt wird, dem wird ſie auch keine Erläuterung näher bringen. Dennoch iſt dieſer Dichter in allen ſeinen Wegen ſo außerordentlich und ungewöhnlich, daß in dem vorliegenden Stücke der äſthetiſchen Analyſe gewährt iſt, auch ſelbſt dieſen dichteriſchen Zauber an einigen Stellen gleichſam zu bannen, die Sonde bis zu einer Tiefe der Dichtung einzuſenken, wogegen uns alles andere Poeſiewerk flach erſcheinen möchte. Wir wollen dieſe Betrachtung kurz vorausſchicken, um ſpäter in der Erklärung der dramatiſchen Handlung ganz ungehindert vorſchreiten zu können.

Jeder Leſer muß fühlen, daß in Romeo und Julie, trotz der ſtrengen dramatiſchen Haltung des Ganzen, in einzelnen Theilen ein weſentlich lyriſcher Charakter vorſchlägt. Dieß liegt in der Natur des Gegenſtandes. Wo der Dichter uns die Liebe von Romeo und Julie im Zuſammenſtoße mit äußeren Verhältniſſen zu zeigen hat, iſt er überall auf dramatiſchem Boden; wo er die Liebenden in glücklichen Lagen, in dem idylliſchen Frieden ſeliger Vereinigung ſchildert, tritt er nothwendig auf den lyriſchen Boden herüber, wo Gefühle und Gedanken allein ſprechen, die Handlungen zurücktreten, die das Drama verlangt. Drei ſolcher Stellen von weſentlich lyriſcher Natur ſind in unſerem Stücke: die Liebeserklärung Romeo's auf dem Balle, Juliens Selbſtgeſpräch bei dem Anbruch der Brautnacht und die Scheideſcene Beider am Morgen nach dieſer Nacht. Wollte ſich der Dichter hier, wo ſeine großartige Kunſt der Charakteriſirung und Motivirung nicht den vollen Raum hat wie in den dramatiſch belebten Theilen des Stückes, mit dieſen auf gleicher Höhe halten, ſo mußte er dem lyriſchen Ausdrucke den größtmöglichen Gehalt und Reiz zu geben ſuchen. Er that das; jeder Leſer wird gerade zu dieſen

reizvollen Stellen immer am liebſten zurückkehren. Indem Shakeſpeare aber nach dem wahrſten Ausdrucke, nach der reinſten dichteriſchen Form in eben dieſen Stellen ſuchte, läßt ſich ein Kunſtgriff, wir werden beſſer ſagen ein Naturgriff nachweiſen, den er gebrauchte, um dieſen Stellen den tiefſten und weiteſten Hintergrund zu geben. Er hat ſich in allen drei Stellen an ſtehende lyriſche Dichtungsarten angeſchloſſen, die der jedesmaligen Lage entſprechen, und ſich mit den herkömmlichen Bildern, Formen und Vorſtellungen der betreffenden Gedichtarten ganz geſättigt. Die drei Gattungen, die wir meinen, ſind: das Sonnett, das epithalamiſche (Hochzeit-) Gedicht und das Tagelied.

Die Liebeserklärung Romeo's an Julie auf dem Balle iſt allerdings nicht in die übliche Grenze eines Sonnettes eingeſchloſſen, doch iſt Bau, Ton und Behandlung ganz dieſer Form angepaßt oder von ihr hergeleitet. Dieſe Gattung iſt von Petrarca der Liebe gewidmet worden, an den in dieſem Stücke der Liebe zu erinnern nicht vergeſſen wird. Von ſeinem Beiſpiele her iſt in dieſer Gattung faſt immer nur die geiſtige Seite der Liebe in aller Verklärung und Heiligkeit gefeiert worden; man hat, von verſchwindenden Ausnahmen abgeſehen, nie unternommen, den ſinnlichen Trieb der Liebe in ihr zu beſingen. Jede ächte Herzensliebe nun, die nicht auf bloßen ſinnlichen Rauſch geſtellt iſt und das geiſtige und ſittliche Weſen des Menſchen mitergreift, iſt in ihrem Anfang und Entſtehen immer ganz innerlicher Natur; es kann uns eine ſchöne Form für den Augenblick ſinnlich ergreifen, auf die Dauer feſſeln wird uns nur das geſammte Weſen eines Menſchen, und die erſte Erfaſſung eines ſolchen iſt immer eine rein geiſtige. Es iſt alſo ſo ſinnig wie wahr, daß der Dichter ſich an dieſe kanoniſche Gattung, in der die Lyrik die erſten und reinſten Liebesregungen ausſpricht, angeſchloſſen hat in dieſer erſten Begegnung, in der ſich der werbende Mann der Geliebten wie einem Heiligenbilde in der Ehrfurcht der Unſchuld nähert und ſich mit ſeiner Erklärung ganz in geiſtiger Sphäre bewegt.

Der Monolog der Julie vor der Brautnacht (III, 2.) erinnert, — dieß hat Halpin in den Schriften der Shakespearegeſellſchaft in ſeiner Weiſe voll Geiſt nachgewieſen, — an die lyriſchen Epithalamien, die Hymeneen, die Hochzeitgedichte der Zeit. Der Leſer möge dieſe wundervolle Stelle leſen, die Spielerin ſie ſpielen mit jener äußerſten Sinnigkeit, die die lauten Worte wie zu ſtillen Gedanken ermäßigt. In der allegoriſchen Mythe dieſer hochzeitlichen Gedichte, wies Halpin nach, ſpielte Hymen ſo lange die Hauptrolle und hielt ſich Cupido verborgen, bis an der Thüre der Brautkammer der ältere Bruder ſeinen Dienſt dem jüngeren abtrat. Man muß annehmen, Julie kannte dieſe Lieder und dieſe Vorſtellungen und braucht in ihrem Selbſtgeſpräche die ihr geläufigen Bilder. Julie ſetzt die Anweſenheit des Amor, nach den Vorſtellungen jener Gedichte, als ſelbſtverſtanden voraus; ſie bezeichnet ihn mit dem Beinamen des Ausreißers (runaway*, der ὁραπετίδας des Moſchus), der ihm herkömmlich zufiel, weil er ſeiner Mutter zu entlaufen gewohnt war. Sie wünſcht die Nacht herunter, daß Romeo unbemerkt zu ihr eile; ſelbſt das Auge jenes Flüchtlings möge ſich ſchließen; er möge, heißt dieß, ſeinen Dienſt, die Brautkammer zu erleuchten, in dieſem Falle nicht verſehen, wo Heimlichkeit und Dunkel geboten iſt. Halpin meint, daß der blinde Cupido ein Emblem eben ſolcher geheimnißvollen Eheverbindungen geweſen ſei, denn auch in Imogen's Schlafzimmer, die eine ſolche heimliche Ehe eingegangen war, ſtehen zwei blinde Cupidos. Die Abweſenheit der Hochzeitfeſte unter glücklicheren Auſpicien leiten Julien natürlich auf dieſe Gedanken. Niemand anders ſang ihr das Hochzeitlied, ſie ſingt es ſich gleichſam ſelbſt; und dieß wirft einen weiteren melancholiſchen Reiz über dieſe Stelle, denn die Abweſenheit der hymenelſchen Feſte galt ſchon im Alterthum für eine üble Vorbedeutung, und ſo bewährt ſie ſich hier.

* Dieſe Lesart erklärt Staunton mit Recht für unanfechtbar, und Halpin's Auslegung ſcheint uns durch Grant White's Anfechtung (in Shakespeare's Schoar 1854.) gänzlich unerſchüttert.

In der Scene der nächtlichen Zuſammenkunft Romeo's mit Julie ſuchen die italieniſchen Novelliſten nach ihrer rhetoriſchen Art nur Gelegenheit zu langen Reden; Shakeſpeare zieht über ſie den Schleier ſeiner Züchtigkeit, die ihm bei höheren Anforderungen nie abgeht, und er läßt nur den Nachhall der Seligkeit und der Gefahr des liebenden Paares empfinden. Hier ſpielt nicht wie bei dem Sonnette Geiſt und Scharfſinn in die Abſchiedsſcene ein, ſondern Gefühle und Ahnungen; die düſteren Streiflichter des weiſſagenden Gemüthes blicken durch das Dunkel einer glücklichen Vergangenheit, welche die peinliche Gegenwart des Abſchiedes endet. Des Dichters Vorbild in dieſer Scene (III, 2.) iſt eine Gattung dialogiſcher Gedichte, die in der Zeit des Minnegeſanges entſtanden war, das Tageliied. Dieſe Tagelieder gab es auch in England; in dem Liede auf das in Romeo und Julie ſelbſt [IV, 5.] angeſpielt, und das in dem erſten Bande der Papiere der Shakeſpearegeſellſchaft gedruckt iſt, wird eine ſolche Lage ausgedrückt. Der ſtets gleiche Inhalt dieſer Lieder iſt, daß zwei Liebende, die ſich in geheimer Zuſammenkunft nächtlich beſuchen, einen Wächter beſtellen, der ſie beim Tagen weckt, wo ſie dann unwillig zur Trennung unter ſich oder mit dem Wächter ſtreiten, ob das Licht von Mond oder Sonne, der weckende Geſang von Nachtigall oder Lerche herrührt; ganz wie dieß der Inhait auch dieſes Dialoges iſt, der wohl jedes andere Tageliied an poetiſchem Reiz und Werthe weit überbietet.

So hat denn dieß Trauerſpiel, das in der Durchführung ſeiner Handlung immer ais ein Vertreter aller Liebesdichtung gegolten hat, an dieſen Stellen auch von formeller Seite drei Hauptgattungen, die die erotiſche Lyrik vertreten können, in ſich aufgenommen. Wie es ſich tiefſinnig aus der innerſten Natur der Liebe das wahrſte und tiefſte angeeignet hat, ſo hat ſich der Dichter auch in jene äußeren Formen eingeſenkt, die der menſchliche Geiſt in dieſem Gebiete und Stoffe in der Dichtung vor langen Zeiten geſchaffen hatte. Er hat lieber nicht originell ſein wollen, ais ſich in der Form vergreifen; er

hat lieber den Ausdruck und die Gattungen abgeborgt, die lange Jahrhunderte gebildet und ausgebildet hatten, worin eben der Prüfstein ihrer Aechtheit und Dauerhaftigkeit gelegen iſt; ſo daß ſich nun die lyriſche Liebesdichtung aller Zeiten gleichſam in dieſen angewandten Formen, Bildern und Ausdrücken in dieſem Trauerſpiel der Liebe wieder erkennt.

Die Fabel unſeres Dramas hat man bis auf Xenophon's Epheſiaca zurückgeführt. Die weſentlichen Elemente derſelben liegen in der zweiunddreißigſten Novelle von Maſſuccio (1470), von wo ſie Luigi da Porto geborgt hat, der gewöhnlich als der urſprüngliche Erzähler der Geſchichte von Romeo und Julie genannt wird la Giulietta, 1535). Shakeſpeare's Stück fließt aber zunächſt nicht einmal mittelbar aus dieſer Quelle, ſondern aus einer Novelle Bandello's (1554), wo einem Dramatiker, der ſich dieſes Gegenſtandes bemächtigen wollte, ſchon ein ganz anders vorbereiteter Stoff geboten wurde, als von Boccaccio in ſeiner Giletta von Narbonne. Aus dieſer Erzählung la sfortunata morte di due infelicissimi amanti (Bandello II, 9.) entlehnte Arthur Brooke, ein auch ſonſt genannter Dichter der vorſhakeſpeare'ſchen Zeit, den Stoff ſeiner verſificirten Erzählung, Romeus and Juliet, die zuerſt 1562 erſchien und 1587 wieder gedruckt ward. Eine italieniſche poetiſche Erzählung des Gegenſtandes in Octaven (L'infelice amore dei due fedelissimi amanti Giulia e Romeo, scritto in ottava rima da Clitia, nobile Veronese. Venezia 1553) iſt ſchon vor Bandello erſchienen; ob ſie neben dieſem von Brooke benutzt worden iſt, wiſſen wir nicht zu entſcheiden, da ſie uns nicht zu Geſicht gekommen iſt. Dagegen preist er in ſeiner Vorrede von 1562 ein dramatiſches Stück, das dieſen Gegenſtand mit mehr Beifall auf die Bühne gebracht habe, als er ſeinem Werke verſprechen könne. Dieß müßte, wenn Brooke es benutzt hätte, und wenn man aus ſeiner eigenen Arbeit darauf zurückſchließen ſollte, wohl das bedeutendſte Drama vor Shakeſpeare geweſen ſein. Ob es dieſer gekannt und vielleicht nur umgeſchaffen habe, wiſſen wir nicht. Wohl wiſſen wir,

daß er Brooke's Gedicht vor ſich hatte, wo die Färbung, die Fabel, die Charaktere der Amme, Mercutio's und der beiden Hauptfiguren ſchon ſo vorbereitet ſind, daß der Dichter bei dem unverhältnißmäßig ſchwierigeren Stoffe doch auch unverhältnißmäßig leichtere Arbeit hatte, als in Ende gut Alles gut. Brooke's Gedicht hat die Materie, die übrigens ſchon in den italieniſchen Novellen an wahrer Kunſt der Motivirung ſich ſehr vortheilhaft auszeichnet, aus der flachen Redekunſt der Südländer in die Tiefe nordiſcher Gefühle, aus dem Charakter romaniſcher Eleganz in das germaniſche Gemüth voll wühlender Leidenſchaft überſetzt. Er läßt an Kraft und Fülle die italieniſchen Novellen weit zurück, ja ſelbſt eine gewiſſe Ueberladung zeugt von des Dichters Reichthum an Empfindung. Mehrere feine Pinſelſtriche des Shakeſpeare'ſchen Stückes treten erſt recht in's Licht, wenn man dieſe Erzählung geleſen hat; man wird dann, wie wir noch oft in anderen Fällen finden werden, an einem handgreiflichen Beiſpiele gewahr, wie vieles Shakeſpeare nicht ſelten hinter wenigen Worten und Andeutungen verſteckt hat. Tritt man freilich aus Brooke's Gedichte in Shakeſpeare's Tragödie herüber, ſo iſt nun in dieſem Drama wieder der Gegenſtand unendlich gehoben und noch einmal wird im Siebe ächt germaniſcher Natur das viele Anhängſel romaniſcher Convenienz und rhetoriſchen Flitters hinausgeſtoßen. Dort wechſelt, bei Brooke, ein ſinnlicher Kitzel mit dem Gegengewichte kalter Moral, Lüſternheit mit Weisheit, Ovidiſche Ueppigkeit mit pedantiſchem Lehrton; Gegenſätze, über die Shakeſpeare mit der reinen Naivetät eines Dichters weggehoben hat, der vor ſeinem Gegenſtande aufgeht und verſchwindet. Dort iſt Alles Spiel der Fortuna, Zufall, Verhängniß, eine rührende Geſchichte zweier Liebenden, die ein Wechſel von Glück und Unglück ſo und ſo geleitet hat; aber bei Shakeſpeare iſt das Stück die nothwendige Geſchichte aller ſtarken Liebe, die in ſich lebenvoll, wahr und tief von nichts außer ihr beſtimmt und geleitet iſt, die vielmehr übermächtig jede andere Leidenſchaft und Regung überragt, die übermüthig an den Schranken

der Convenienz rüttelt, übermäßig mit ſich und ihren Befriedigungen allein beſchäftigt der Vorſtellungen kalter Beſonnenheit ſpottet, ja überkühn das Schickſal ſelbſt herausfordert und ſich zu ihrem eigenen Verderben mit ſeinen Satzungen überwirft.

Wollen wir von hier aus gleich nach dem Mittelpunkte dieſes Werkes vordringen, ſo hat uns der Dichter in größerer Deutlichkeit, ſcheint es, als er ſonſt pflegt, einen doppelten Weg dahin gebahnt. Faßt man die beiden Hauptfiguren in ihrer Anlage und ihren Verhältniſſen einfach auf, ſo tritt ſchon aus dieſer unbefangenen Betrachtung des bloßen Thatſächlichen die Idee des Ganzen von ſelbſt in's Licht; die Handlung allein und ihre Motive laſſen ſich nicht verfehlen. Zum Ueberfluſſe hat der Dichter dann aber auch in gerader Lehre die Anleitung gegeben, die der Leſer oder Zuſchauer aus den Triebfedern und dem Ausgange der Handlung etwa nicht gefunden haben ſollte. In dieſe zwei Richtungen müſſen denn auch wir unſere Betrachtung theilen; und wir wollen zuerſt die letztere einſchlagen, die uns auf dem kürzeren Wege, aber allerdings unter beſchränkterer Ausſicht, zum Ziele führt.

Die älteſte bibliſche Mythe ſtellt Arbeit und Mühe als einen Fluch dar, der dem Menſchengeſchlechte auferlegt ſei; iſt dem ſo, ſo hat die Gottheit dem bittern Looſe beigemiſcht was es verſüßen kann: die rechte Thätigkeit gerade iſt das, was des Menſchen Beruf am ſchönſten adelt und was jenen Fluch zum reichſten Segen verwandelt. Umgekehrt: es ſind uns Triebe und Leidenſchaften zur Erhöhung unſerer Lebensgenüſſe mitgegeben; aber im unrechten Maaße verfolgt wandeln ſie ihren Genuß und Segen in Fluch und Verderben. Von keinen Wahrheiten iſt die Welt der wirklichen Erfahrung ſo voll und auf keine weiſt die Dichtung Shakeſpeare's häufiger und nachdrucksvoller zurück.

Die nächſte Quelle Shakeſpeare's für ſein Drama, Arthur Brooke, ſtreute ſchon in ſeine Erzählung die Betrachtung ein, daß das Erhabenſte im Menſchen durch große Leidenſchaft gewirkt wird,

daß ihr aber die Gefahr inne wohne, den Menſchen über ſich ſelbſt und ſeine natürlichen Schranken hinwegzuheben und dadurch zu zerſtören. In unſerem Drama iſt die Leidenſchaft der Liebe in dieſem höchſten Reize und dieſer höchſten Gewalt geſchildert, die zugleich von ihrer veredelnden und ihrer verderblichen Kraft das vollgültige Zeugniß gibt. Der Dichter hat ſich zwiſchen die guten und ſchlimmen Eigenſchaften dieſes Dämons, nach der überlegenen Art die wir nun ſchon an ihm kennen, mit jener erhabenen Unbefangenheit und Parteiloſigkeit gepflanzt, daß es ganz unmöglich iſt zu ſagen, ob er größer von der erhebenden, oder kleiner von der herabziehenden Kraft der Liebe gedacht habe. Er hat ihre reinen und gefährdenden Wirkungen, ihren natürlichen Adel und ihre angeborenen Ränke mit dem Gleichmuth geſchildert, daß wir eben ſo betroffen ſtehen von der Bewunderung dieſer alles niederwerfenden Kraft, wie von der Verwunderung über die Schwäche, in die ſie ausartet. Nur wenige Menſchen ſind fähig, dieſen Standpunkt des Dichters einzunehmen und ſeine Darſtellung von dieſen beiden Seiten gleich mächtig und in gleicher Unbefangenheit auf ſich wirken zu laſſen. Die meiſten neigen vorherrſchend nach der einen Seite allein hin, und die Leſer von ſinnlicherem Feuer ſehen die Macht der Liebe in dieſem Paare als eine ideale Gewalt, als eine geſetzmäßige begehrenswerthe Herrſchaft an; die Anderen von mehr ſittlicher Strenge nehmen ſie als eine übermäßige Tyrannei, die alle anderen Triebe und Reize gewaltthätig erſtickt hat.

Shakeſpeare hat in dem Stücke die entgegengeſetzten Enden aller menſchlichen Leidenſchaft, Liebe und Haß, in ihrer äußerſten Macht gezeigt; und wie er im Sommernachtstraum dem Taumel der flatterhaften ſinnlichen Liebe gegenüber ein faſt wohlgefälliges Gewicht auf den Gegenſatz der jungfräulichen Enthaltſamkeit gelegt hat, ſo hat er hier in die Mitte der von Haß und Liebe bewegten Welt den Bruder Lorenzo geſtellt, den Lebenserfahrung, Eingezogenheit und Alter den Neigungen beider entziehen. Von ihm, der gleichſam

die Stelle des Chors in dieſem Trauerſpiele vertritt, iſt auch der leitende Gedanke des Stückes in aller Vollſtändigkeit ausgedrückt, der durchweg dahin läuft, daß das Uebermaaß jedes an ſich noch ſo reinen Genuſſes ſeine Süße in Bitterkeit wandelt; daß die Hingebung an ein einziges noch ſo edles Gefühl deſſen Uebermacht bedingt; daß dieſe Uebermacht Mann und Weib aus ihrer natürlichen Sphäre rückt; daß die Liebe nur eine Gefährtin des Lebens ſein, nicht aber Beruf und Leben völlig ausfüllen ſoll; daß ſie in der vollen Gewalt ihres erſten Anlaufs ein glücklicher Rauſch iſt, der ſeiner Natur nach nicht in gleicher Stärke anhalten kann; daß ſie, wie des Dichters Bild ſagt, eine Blume iſt für den Wohlgeruch, deren Gift aber, wenn ſie als Nahrung verſchlungen wird, tödtlich zum Herzen dringt. Dieſe Sätze ſind dem weiſen Lorenzo von dem Dichter faſt in einer moraliſtiſchen Methode, mit ſtufenmäßig geſteigertem Nachdrucke, in den Mund gelegt, als wollte er auf's umſichtigſte ſorgen, daß kein Zweifel über ſeine Meinung bleibe. Er ſagt ſie in ſeinem erſten Monologe am Bilde der Pflanzenwelt, mit der er ſich beſchäftigt, blos *lehrend* und wie beziehungslos; er ſpricht ſie dann, als er die Liebenden traut, im Momente wo er ſie fördert, *warnend* aus, und wiederholt ſie endlich gegen Romeo in ſeiner Zelle, als er dieſen ſich und ſein eigenes Werk vernichten ſieht, *ſtrafend* und vorausſagend, was das Ende ſein wird.

Nichts iſt, ſagt der heilige Mann in der erſten dieſer Stellen II, 3.), nichts iſt ſo Geringes und Schlechtes auf der Erde, das nicht ſein Gutes eigen hat, und nichts ſo gut, das nicht, überſteigert über ſeinen ächten Gebrauch, ſeiner Natur und Geburt untreu wird und in Misbrauch übergleitet. Die Tugend ſelbſt wird Laſter, wenn ſie misangewandt iſt, ſo wie das Laſter zuweilen durch die Handlungsweiſe geadelt wird. So liegt in dieſer Blume Gift und Arznei; durch Geruch erfreut ſie alle Sinne, gekoſtet trifft ſie mit tödtlichem Schlage. So lagern auch zwei entgegengeſetzte Gewalten (kings) im Menſchen wie in Kräutern, Anmuth und ſtörriſcher Eigen-

wille (grace and rude will), und wo die ſchlimmere vorherrſcht, die Pflanze frißt der Wurm des Todes bald. Man ſieht wohl, daß dieß die beiden Eigenſchaften ſind, die Romeo zu einem Helden der Liebe und zu einem Sklaven der Liebe machen; im Glücke, bei ſeiner Julie, entfaltet er ſeine Anmuth in jenem reichen Maaße, das ihn ſo ſchnell zum Sieger über ein ſo begabtes Weſen macht; im Unglück zerſtört er all den Reiz dieſer Gaben durch den Eigenſinn und Trotz (wilfulness = rude will), den ihm Lorenzo zum Vorwurfe macht. — In der zweiten der bezeichneten Stellen fordert Romeo an der Schwelle ſeines Glückes den Liebeswürger Tod heraus, ſein Aeußerſtes zu thun, wenn er Julien nur ſein nennen darf, und in warnendem Kopfſchüttein ſagt ihm Lorenzo in einer Stelle, die der Dichter in ſeine Ueberarbeitung erſt nachgetragen hat, indem er von jenen Sätzen von Ueberſteigern des Guten über den reinen Gebrauch die Anwendung macht: ſo wilde Freude nimmt ein wildes Ende und ſtirbt in ihrem Triumphe, wie Feuer und Pulver, die ſich im Kuſſe verzehren. Der ſüßeſte Honig iſt widrig in ſeiner eigenen Köſtlichkeit und im Geſchmacke erſtickt er die Begierde. Drum liebe mäßig; langwährende Liebe thut ſo! — Ganz ſo blickt auch das ſtrafende Wort Lorenzo's, als er den kindiſch blöden Mann in weibiſchen Thränen, entartet aus ſeiner Mannesnatur, in ſeiner Zelle verzweifelnd niedergeworfen ſieht, auf jene erſten lehrenden Sätze von dem Misbrauch aller edlen Gaben zurück. Du ſchändeſt, ſagt er ihm (und auch dieß in einer der letzten Ausarbeitung erſt zugeſetzten Stelle), deine Geſtalt, deine Liebe und deinen Geiſt, wie ein Wucherer, der reich an Allem iſt und nichts in jenem ächten Gebrauche braucht, der Alle Drei erſt ſchmücken ſollte. Deine edle Geſtalt iſt eine Form von Wachs, wenn ſie von der Kraft des Mannes abtrünnig wird; deine Liebe nur hohler Meineid, wenn ſie die Geliebte tödtet, die du zu hegen gelobteſt; dein Geiſt, die Zierde von Geſtalt und Liebe, misgeartet in der Leitung beider, fängt Feuer durch deine eigene Beſinnungsloſigkeit, wie Pulver in eines unge-

ſchickten Kriegers Flaſche und, was dein Schutz ſein ſollte, zerſchmettert dich. — Mit dieſem bezeichnenden Bilde ſehen wir nachher Romeo zum Tode ſtürmen, als er ſich von dem Apotheker das Gift verſchafft, das die Bruſt vom Athem entladen ſoll, ſo heftig, wie ſchnell entzündetes Pulver aus der tödtlichen Kanone Schlunde blitzt. Dreimal hat der Dichter mit dieſem ſelben Gleichniß die entzündende Glut dieſer Liebe bezeichnet, die den ſeligen Rauſch und Schwindel in ſich zu raſch verrauſchen und verſchwinden macht, und er konnte keinen ſittlichen Lehrſpruch wählen, der die Abſicht ſeiner Darſtellung ſo einfach ſprechend dargelegt hätte, wie eben dieſes Bild.

Aber ſo wie in Verlorner Liebesmühe Tieck an dem Ausgange gemäkelt hat, ſo haben ſich Schlegel und Andere dieſer Moral widerſetzt, die Bruder Lorenzo aus der Fabel zieht. Die abweiſenden Worte Romeo's an den heiligen Mann, den Greiſen, der mit kaltem Blute dem Liebenden leicht Sitte und Philoſophie zu predigen habe, die Worte: „er könne nicht ſprechen von dem, was er nicht fühle", ſind der Wegweiſer unſerer Romantiker für ihre Beurtheilung Lorenzo's und ſeiner Weisheit geweſen. Daß die Worte in der innerſten Zerrüttung von einem Verzweifelnden geſprochen ſind, den Trotz gegen Troſt und Leidenſchaft gegen jede Beſinnung unempfänglich macht, kam bei ihnen nicht in Anſchlag. Und doch erweiſt ſich dieſer Lorenzo gerade in jener Scene weder als ein pedantiſcher Sittenprediger, noch als ein trockener Stoiker. Er nimmt nur zu viel mitempfindende Rückſicht auf die Liebenden, er geht auf einen gefährlichen Plan ein, um dem Paare ſeine Verbindung zu ſichern, der ihn faſt ſelbſt verdirbt. Er verſucht es wohl, dieſen verzagenden Mann der Liebe mit dem Labſal der Philoſophie zu tröſten, aber er gibt ihm auch ſolche reale Troſtmittel an, die der Liebende ſelbſt nicht beſſer hätte zu finden wiſſen, ja noch mehr, die er in ſeinem verzweifelten Trotze aus ſich ſelbſt nicht zu finden wußte, die ihn nicht nur tröſten, ſondern für den Augenblick auch hellen. Es gehörte nicht einmal Lorenzo dazu, dem blöden Manne jene Vorwürfe zu

machen, ſondern ſelbſt die Amme kann ſie ihm, ſelbſt ſeine Julie könnte ſie ihm machen. Wir gehen irre, das ſagte Schlegel ſelbſt, wenn wir dieſes Paar für Tugendideale nehmen wollen, aber wir gehen in der Anſicht des Dichters noch mehr irre, wenn wir für ihre Leidenſchaft leidenſchaftlich Partei nehmen wollen. Sonſt haben wir keine Wahl, als den Tragöden um eine unſchöne und ungerechte Grauſamkeit zu tadeln. So wie ihr Tod auf ihr Leben folgt, meinen wir nicht zu ſagen, daß Shakeſpeare eine kleinmeiſterliche Moral handhabe, daß er Schickſal und Gottheit dieſe Menſchen um dieſes Fehlers willen ſtrafen laſſe, weil ihn ein willkürliches Geſetz der Sitte oder Religion verdammt habe. Shakeſpeare's weiſe Sittenlehre kannte, nach eben den Sätzen, die er Lorenzo in jenem erſten Monologe in den Mund legte, keine ſolche Tugend und kein ſolches Laſter, auf dem ein für allemal dieſer Lohn und jene Strafe ſtände. Wir hörten ihn ſagen, daß ſich die Tugend oft durch Verhältniſſe zum Laſter herabwürdige, das Laſter zur Tugend erhebe; und wie er hier eine Liebe, die aus dem reinſten unſchuldigſten Grunde entſproß, in ihrer Uebermacht, ihrem Ueberreiz, ihren ſelbſträchenden Ausartungen ſchildert, ſo hat er anderswo das, was wir ſchlechthin für Sünde nehmen, in verzeihliche, ja in große Thaten gehoben; denn wer würde ſich bedenken, die kindliche Pietät ſo zu brechen wie Jeſſica, wer würde nicht wünſchen, ſo zu lügen wie Desdemona lügt? Shakeſpeare kennt nur menſchliche Gaben und Anlagen, und eine menſchliche Freiheit, Vernunft und Willenskraft, ſie gut und ſchlecht, ſinnlos oder mit Maaß zu gebrauchen. Er kennt nur ein Schickſal, das ſich der Menſch je nach dieſem guten oder ſchlechten Gebrauche ſelber ſchmiedet, wiewohl er die Gewalten außer ihm, wie Romeo hier ſeine unglücklichen Sterne, als die Urheber anklagt. Die äußeren Verhältniſſe und die inneren Charaktere greifen bei ihm, wie in dem wirklichen Leben überall, in Wechſelwirkungen ineinander; ſie geſtalten ſich in dieſer Liebestragödie gegenſeitig, führen ſich die einen die anderen weiter, bis zuletzt die Räder der Geſchicke und der Lei-

denſchaften ineinandergreifend ſich haſtiger und haſtiger treiben und im Ausgange überſtürzen.

Weilt man ſo auf dem ſittlichen Gedanken des Stückes und auf dem tragiſchen Ausgange, zu dem uns dieſer Gedanke hindrängt, ſo muß es ſcheinen, als ob der Dichter mit mehr Gewicht auf der ſtrengen Beurtheilung des überdenkenden Geiſtes, als auf dem Antheil des Gemüthes an dieſer ſeltenen Liebe haſte und daß er ſich zu ſehr dorthin neige, als daß wir ihm jene gemeſſene Unparteilichkeit leihen dürften, die wir vorher an ihm rühmten. Aber wenn wir den Blick von der Abſtraction auf die Handlung, von der herausgeriſſenen Idee auf die ganze Darſtellung, auf die lebendige Wärme und Fülle der Verhältniſſe, Verwickelungen, Triebfedern und Charaktere hinüberwenden, ſo ſchwindet dieſer Vorwurf von ſelbſt. Der Gedanke, den wir aus den lehrhaften Stellen des Stückes herausgehoben haben, wird dann mehrſeitiger beleuchtet und belebt; es regt bei der Betrachtung des Thatſächlichen nicht allein die Lehre den abgezogenen Gedanken, ſondern die volle Erſcheinung aller zuſammenwirkenden inneren und äußeren Verhältniſſe das ganze Gemüth an; das geſammte Weſen des Betrachters wird zum Urtheile gerufen, nicht ſein Kopf und Geiſt allein. Darum iſt die Anſchauung der dargeſtellten Handlung in ihrer ungetrennten Fülle immer der einzig richtige Weg, zum Verſtändniß eines Drama's unſeres Dichters zu gelangen.

Wir wollen daher, nach unſerer Abſicht, auch in dieſer zweiten Richtung unſer Drama durchmeſſen, auf dem weiteren und mannichfaltigeren Wege durch die Thatſachen und die handelnden Figuren. Wir werden an dem früheren Ziele wieder zum Ausgange kommen, aber ganz anders bereichert und eingeweiht.

Wir ſehen zwei jugendliche Geſtalten von dem höchſten äußeren und inneren Adel, mit weichen Herzen, mit aller ſinnlichen Glut des ſüdlichen Blutes ausgeſtattet, vereinſamt ſtehen in zwei Familien die in Haß und Mord gegen einander entbrannt ſind und die Stadt

Verona mit Blut und Aufruhr zu wiederholten Malen erfüllen. Auf dem dunklen Grunde des Familienhaſſes löſen ſich die zwei Figuren deſto reiner ab. In Dichtung und Geſchichte ſind dieſe Fälle nicht ſelten, daß gerade in der Trübe ſittenloſer Zeiten und Umgebungen die hellſten Erſcheinungen auftauchen wie Lilien aus dem Sumpfe, und jene Iphigenien und Cordelien mitten in den zügelloſen Geſchlechtern von titaniſcher Leidenſchaft haben dieß in alter und neuerer Poeſie veranſchaulicht. Romeo und Julie theilen den Todhaß nicht, der ihre Familien ſpaltet; ſie ſind in der Harmloſigkeit ihrer Natur dieſem wilden Geiſte fremd; eine Liebesbedürftigkeit iſt vielmehr gerade auf dieſem öden Boden in ihnen zu übergroßer Höhe gewachſen, in Romeo erklärter, in Julie mehr unbewußt, bei jenem mehr im Gegenſatze zu dem entbrannten Straßenkampfe, in dieſer mehr in einer geheimen Abwehr gegen die nächſte Umgebung in ihrem Hauſe. Das Haupt ſeiner Feinde, der alte Capulet ſelbſt, gibt Romeo das Zeugniß, daß Verona ſich ſeiner rühme als eines tugendlichen und wohlgeſitteten Jünglings. Wie ſehr, unter den ſteigenden Hemmniſſen auf der Bahn ihrer Liebe, ſich ein Misverhältniß und Uebergewicht der gefühligen Kräfte und des Affectes in Beiden raſch und in getriebenem Wuchſe ausbildet, ſo ſind beide Charaktere doch urſprünglich auf eine Harmonie ihres geiſtigen und Gemüthslebens angelegt, mehr von inniger und tiefgehender, als von aufgeregter und ausſchweifender Leidenſchaft. Es iſt nicht der Trieb der Sinne, es iſt auch nicht blos jener eigenwillige Trotz, der ſie zuletzt in übereiltem Sturze auf gewagten und tödtlichen Wegen zuſammenführt, ſondern zugleich der Trieb einer rührenden Treue und Beſtändigkeit über die Grenze des Todes hinaus. Die Eigenſchaft des ſtörriſchen Eigenwillens, die Lorenzo in Romeo tadelt, die auch in Julie bei ihrem Auftreten gegen der Eltern Heiratsplan in weiblicher Ermäßigung wirkſam iſt, iſt allerdings in beiden ein Erbſtück des feindſeligen Familiengeiſtes, aber doch tief überdeckt von der friedlichen Einwirkung angeborner zarter Gefühle. Sie wird in ihnen aufgeregt

nur im Unglücke und unter dem Andrange unertragbarer Verhältniſſe, aber ſie iſt auch dann in den harmloſen Geſchöpfen nicht nach außen ſchädlich, ſondern kehrt ihre verderblichen Wirkungen nur gegen ſie ſelbſt. Das was Lorenzo in dem menſchlichen Weſen die Anmuth, die Grazie nennt, womit bei Shakeſpeare der ganze äußere und innere Adel der Natur in Erſcheinung und Sitte gemeint iſt, bildet dagegen in beiden ihr eigentliches ruhendes Weſen, und wenn Romeo, nach Lorenzo's Worten, in Unglück und Verzweiflung, unter den Einflüſſen ſeines Trotzes, ſeine Wohlgeſtalt, ſeine Liebe und ſeinen Witz, d. h. ſeine ſämmtlichen äußeren, geiſtigen und gemüthlichen Vorzüge verunſtaltet, ſo ſind dieſe Vorzüge, dieſe gleichgemeſſenen, dieſe wucheriſch zugemeſſenen Gaben doch ſeine urſprüngliche Natur, die in ihm wie in Julien in allem Glanze heraustritt, wo keine äußeren Verhältniſſe den Frieden ihrer Seelen kreuzen und ſtören. Man vergleiche die Regungen dieſer Liebe mit jener andern Art im Sommernachtstraume, „die erzeugt aus dem Auge und deßhalb gleich dem Auge voll flüchtiger Bilder, Phantaſien und buntem Wechſel iſt", um in friſcher Anſchauung den vollen Abſtand dieſer Leidenſchaft und der hier und dort handelnden Menſchen zu ermeſſen. In den Scenen, wo ſich die Liebe zwiſchen Romeo und Julie entwickelt und im Fluge die Familienfeinde zum Braut- und Ehepaare macht, erſcheint die Erhebung dieſer Naturen über den gemeinen Unfrieden um ſie her und über die perſönlichen Vorurtheile, die ſich daran zu heften pflegen, in ihrer ganzen Stärke. Die Nichtachtung der Gefahr, die Bereitwilligkeit zu jedem Opfer des Lebens, der Convenienz, der Pietät bewährt die Reinheit und Stärke ihrer Liebe über jeden Schatten eines Zweifels. In den noch idylliſcheren Scenen, wo ſich die Liebenden in dem Glückſtande der Befriedigung fühlen, hat der Dichter den Ausdruck der Liebe in ſolcher Weiſe poetiſch geſteigert und ihm eine ſolche Macht der Empfindung verliehen, daß uns die Wahrheit und der Reiz der Poeſie von der Wahrheit und dem Adel dieſer Gemüther tiefer und tiefer überzeugt. Und dieß iſt in ſolchem Maaße

gelungen, daß der poetiſche Hauch und der Zauber, der über die Liebenden gegoſſen iſt, bei den meiſten Leſern ſelbſt die ſittliche Strenge des Dichters ganz überſehen und überhören macht, eine Thatſache, die den oben erwähnten Vorwurf (ſeines überwiegenden Verweilens auf den Schattenſeiten dieſer Leidenſchaft, dieſes Verhältniſſes und dieſer Charaktere) gewiß vollſtändig beſeitigt.

Wie uns Romeo, noch abgeſehen von den ſpäteren Entwickelungen, ſchon vor ſeiner Begegnung mit Julie entgegentritt, iſt allerdings die Verſetzung dieſer ſchönen und edlen Anlage ſeiner Natur mit unheilverkündenden Beſtandtheilen ſchon frühe entſchieden. Dieſer Romeo könnte jener Diener der Liebe, unſer Gedicht das Buch ſein, von dem es in den Veroneſern heißt: es ſage, daß Liebe in dem allerfeinſten Sinne wohne, aber es füge auch hinzu, daß Liebe den zarten Sinn verwandele und wie der Wurm die Knospe ſo vergifte, „daß ſchon das Grün im erſten Lenz verwelkt und jeder künftigen Hoffnung ſchöne Frucht". Der weiſe Lorenzo ſah es durch, daß in die reizbaren Eigenſchaften dieſer tiefbewegten, ſtill heftigen Natur der Kummer verliebt und Elend mit ihr vermählt ſei. Den Familienſtreitigkeiten abgeneigt iſt er frühe vereinſamt und der eigenen Familie entfremdet. Ihm, den die widerwärtige Umgebung drückt, iſt das überwallende Gefühl eingeengt in eine Bruſt, die Niemand findet, dem ſie ſich vertrauen möchte. Von ſeinem Geiſte, von feinerem Gefühle ſtößt er Verwandte und Freunde ab die ihn ſuchen, und wird abgeſtoßen von einer Geliebten, die er mehr in einer idealen Gedankenliebe mit ſich trägt. Verſchloſſen, rathverſchmähend, melancholiſch, von karger Rede, in ſeinen wenigen Worten dunkel und grübelnd, weicht er dem Tage aus, ein Traumdeuter, ein ahnungsvolles Gemüth, von einer verhängnißvollen Natur. Seine Eltern ſtehen ihm ferne, in dem Hintergrunde der Unbedeutendheit; mit ſeinen nächſten Freunden und Verwandten hat er keine innige Beziehung. Der friedliche, ſelbſtgefällige, auf einen eingebildeten Einfluß auf Romeo eingebildete Benvolio iſt zu weit unter ihm; Mer-

cutio eine zu abliegende Natur. Er, und Tybalt auf der Gegenſeite, ſind die zwei eigentlichen Träger, die unheilbaren Nährer des feindſeligen Geiſtes beider Häuſer. Tybalt erſcheint als ein Rauſer von Profeſſion, unterſchieden durch ſeinen ſchwarzgalligen Groll und durch äußere Eleganz von dem heiteren und cyniſchen Mercutio, der ihn einen Zierbengel nennt. Mercutio (deſſen italieniſcher Name in Clitia's Reimgedicht Marcuccio de' Verti heißt), im vollen Gegenſatze zu Romeo, iſt bildungslos, obſcön und derb, häßlich, ein ſchnöder Spötter aller Empfindſamkeit und Verliebtheit, aller Träume und Ahnungen, ſprechſüchtig, daß er in ſeines edlen Freundes Auge in einer Minute mehr ſpricht als er in einem Monate verantworten kann; von ſo eingefleiſchter Gewöhnung an Witz und launige Auffaſſung aller Dinge, daß er ſelbſt im Gefühle ſeiner Todeswunde und in der Bitterkeit des Aergers über Urheber und Art der Verwundung die Ausdrucksweiſe ſeines Humors nicht verliert. Nach jener Selbſtſchilderung, die er in den ironiſchen Ausfall gegen den guten Benvolio kleidet, iſt er ein händelſüchtiger Zänker, ein Geiſt des angeborenen Widerſpruchs, auf ſeine ſtämmige Kraft voll allzu ſicherem Vertrauen, und als ein ſolcher erweist er ſich in der Begegnung mit Tybalt. Unſere Romantiker, nach ihrer Art in den luſtigen Geſellen blind verliebt, haben die Anſicht aufgebracht, Shakeſpeare habe den Mercutio im dritten Acte weggeſchafft, weil er nichts mit ihm anzufangen gewußt, weil er ſeinen Hauptfiguren den Weg verſperrt habe. Die Anſicht ſtreitet ſich an Abſurdität mit dem, was Goethe in ſeiner unbegreiflichen Bearbeitungstraveſtie aus dieſer Figur gemacht hat. Mercutio ſelbſt ſtellt ſich in jener Scene mit Benvolio in ſeiner humoriſtiſchen Weiſe ſein tragiſches Horoſkop: Zwei Menſchen ſo voll Zankſucht wie Er, ſagt er zu Benvolio, ſich ſelber treffend, würden nicht Eine Stunde lang leben. Und dieſe Vorherſagung erfüllt ſich an dem heißen Tage in der treibenden Hitze der Handlungen alsbald an ihm und Tybalt: ſie fallen ebenſo ihrer haßſüchtigen Natur zum Opfer, wie Romeo ſeiner liebebedürftigen und ſind in keiner

anderen Abſicht als dieſer ihm gegenüber geſtellt. Dem unbedeutenden Benvolio nun und dem groben Mercutio zur Seite, der den Gegenſtand ſeiner abgöttiſchen Liebe mit ſchmutzigem Spotte herabzieht, fühlt ſich Romeo nicht aufgelegt, die ſtillen Freuden und Leiden ſeines Herzens mitzutheilen, und dieſe gezwungene Verſchloſſenheit wirkt unheilbringend in ſeine Natur zurück und nach außen auf ſeine Geſchicke. Er trägt ſich, wie wir ihn kennen lernen, mit der Liebe zu einer Roſalinde, einem Weſen die der Gegenſatz zu ſeiner ſpäteren Liebe iſt, eine junoniſche Figur, weiß und von ſchwarzen Augen, an Geiſt und Körper gröber als Julie, für glühende Liebe nicht gemacht, eine Nichte Capulet's, die ſeine Werbungen verſchmäht. Das unklare Bedürfniß ſeines Herzens bleibt in dieſer Richtung unbefriedigt, er leidet nach Brooke's paſſendem Bilde die quälenden Foltern eines Tantalus, und dieſe empfundene Leere trocknet ſein Gemüth aus wie einen Schwamm. Kein Wunder daß es ſich nachher in dem plötzlichen Rauſche eines namenloſen Glückes übernimmt, das allzumächtig auf dieſe unbefeſtigte Seele anſtürmt, die von Sehnſucht und Entbehrung krank und ausgehöhlt von Kummer iſt.

Die Julie, die ihm dieſe Roſalinde erſetzen ſoll, die Erbtochter des feindlichen Hauſes, lebt, ihm unbekannt, in weiblicher Art unbekümmerter in gleich kummervollen Verhältniſſen. Ein zartes Weſen, klein, von feinen Gelenken, ein Fahrzeug das für ſtarke Stöße und Stürme nicht gebaut iſt, lebt ſie in einer häuslichen Umgebung, die für ſie unbewußt innerlich abſtoßender ſein mußte, als die Straßenumgebung ſeiner Freunde für Romeo. Wie Romeo, wo er gehoben vom Glücke und von ſeinem kranken Gefühle nicht gebeugt iſt, geiſtreich und ſcharfſinnig genug erſcheint, ſich ſelbſt ſeinem Mercutio an behendem Witze überlegen oder ebenbürtig zu zeigen, ſo iſt auch Julie von ähnlicher geiſtiger Gewandtheit: eine Italienerin voll ſchlauer Faſſung, von ſtill ſicherem Benehmen, auszuweichen und ſich zu verſtellen gleich geſchickt. Sie hat an Entſchloſſenheit etwas von dem Vater geerbt; in ſchnellen und witzigen Repliken bleibt ſie dem

Grafen Paris nichts ſchuldig; ſie wird von dem Vater in ſeinem Zorn nicht bedeutungslos ein Weisheitskrämer oder Disputant (chop-logic) geſcholten. Wie kann es ihr, in deren Geiſt ſo viele Bewegung, deren Gemüth ſo zart iſt, in deren Natur man auf eine urſprünglich heitere Anlage zurückblickt, in ihrem elterlichen Hauſe behagen, das geiſtlos, freudlos und friedlos zugleich iſt? Der alte Capulet ihr Vater iſt nach der meiſterhaften Zeichnung des Dichters ein Mann von ungleicher Stimmung wie alle Jähzornigen, ganz geſchaffen, den pauſenweiſe ausbrechenden und unterbrochenen Zwiſt der Häuſer zu erklären. Jetzt vergißt er im Eifer der Krücke, um in alten Händen das alte Schwert zu führen, jetzt nimmt er in heiterer Laune Partei gegen ſeinen rauffüchtigen Neffen für die Feinde ſeines Hauſes, die vertrauend ſeinen Ball beſuchen. Einmal findet er die Tochter zu jung zum heiraten und zwei Tage nachher ſcheint ſie ihm reif zur Braut; zuerſt gibt er, dem werbenden Paris gegenüber, das Schickſal ſeiner Tochter wie der beſte Vater ganz in ihre freie Wahl, dann zwingt er ſie im Ausbruch ſeiner Leidenſchaft zu einer verhaßten Heirat und droht ihr in brutaler Weiſe mit Schlägen und Verſtoßung. Aus Trauer über Tybalt's Tod geht er in jener Scene in Wuth, aus Wuth nach der ſcheinbaren Fügſamkeit der Tochter in die äußerſte Luſtigkeit über. Feine äußere Sitten waren von dem Manne nicht zu lernen, der zu den Damen ſeines Balles wie ein Matroſe ſpricht, und innere Sittlichkeit nicht von ihm, der einſt ein „Mausjäger" war und über die Eiferſucht ſeiner Frau zu klagen hatte. Die Mutter Capulet iſt zugleich eine herzloſe und unbedeutende Frau, die ſich bei ihrer Amme Raths erholen muß, die in dem höchſten Leiden ihrer Tochter ſich kalt von ihr ſcheidet, die ernſtliche Gedanken hegt, den Mörder Tybalt's, Romeo, vergiften zu laſſen. Die Amme Angelica, in ihrem ganzen Charakter ſchon in der Erzählung von Brooke angelegt, iſt dann die eigentliche Herrin im Hauſe, die die Mutter lenkt, die Tochter unterſtützt, den Alten in ſeinem heftigſten Zorne zu kreuzen nicht ſcheut, eine unzüchtige Rednerin, deren Umgebung nicht

dienen konnte Julien zu einer Diana zu machen, eine Erzieherin ohne Sitte, eine Vertraute ohne aushaltende Treue, von der ſich Julie zuletzt in plötzlicher Entäußerung trennt. Zu dieſen Umgebungen kommt eine conventionelle Werbung des Grafen Paris hinzu, die zum erſtenmal das unſchuldige Kind nöthigt, in ihrem Herzen zu leſen. Bis dahin hatte ſie höchſtens für ihren Vetter Tybalt, unter vielen unliebenswürdigen Geſtalten ihrer Umgebung die wenigſt unleidliche, eine ſchweſterliche Neigung empfunden. Wie wenig kindliche Gefühle aber die Tochter an dieſe Familie knüpfen, wird an jener Stelle bis zur Grellheit deutlich, wo ihr, noch ehe ſie die ſchlimmſte Behandlung von Seiten ihrer Eltern erfahren hat, bei dieſes Tybalt's Tode die auffallende Aeußerung entſchlüpft: wenn es ihrer Eltern Tod geweſen wäre, ſo hätte ſie ſie wohl nur mit gewöhnlicher (modern) Trauer beklagt!

So iſt die innere Lage der Beiden beſchaffen, als ſie ſich auf dem Balle zum erſtenmale begegnen: ſie, durch die Werbung des Grafen, durch ihrer Mutter Anſtiften getrieben, die beſuchenden Männer zum erſtenmale in all ihrer Jugendfriſche mit fragendem Herzen anzuſehen; Er, verſtimmt in ſeiner hoffnungsloſen Liebe zu Roſalinden, nicht ohne Grund ahnungsvoll auf der Schwelle eines feindlichen Hauſes (wo in der That Tybalt über dieſes Eindringen ſeinen unheilſtiftenden Haß gegen Romeo einſaugt,) aber lebensverachtend und von kühnen Freunden geſtachelt, mit ſeiner verſchmähten den Schönen andere Schönheiten zu meſſen. Die körperliche Schönheit iſt bei beiden vorausgeſetzt; bei ihrem erſten Anblicke ſein Anruf: Schönheit zu reich zum Gebrauche, zu theuer für die Erde! u dieſen äußeren Gaben treten dann die inneren hinzu. Ihre geiſtige Gewandtheit zu prüfen, ſchaffen ſie ſich ſelbſt die Gelegenheit bei erſten Begrüßung; ſo daß dieſe ſeltene Verbindung der äußeren und inneren Gaben im erſten Momente ihren feſſelnden und reizenden Zauber wirkt. Seine erſte Anrede an Julie auf dem Balle iſt n ſeines Gewebe geiſtreicher Gedanken; ein Conceptenſpiel umſchl

die Erklärung und die Gewährung, das zu gegenſeitigem Wohlgefallen räthſelvoll begonnen, ſcharfſinnig verſtanden und mit Gewandtheit fortgeſponnen wird. Denn dieß eben macht den Reiz dieſer Scene aus, daß wie Romeo auf die ſüßen Erfindungen Juliens in dieſem Streite des Tiefſinns, ſo auch Julie, in ſtillfreudigem Eingehen auf ſeine Bilder, ebenſo befriedigt auf ſeinen Geiſt und Witz zu lauſchen ſcheint wie auf ſeine Gefühle, daß ſie ſich ſeines Kuſſes freut, aber auch daran, daß er „nach dem Buche" küßt, d. h. in geiſtreicher Wendung und Einkleidung, nach jener Regel des geſchickten Fortſpinnens eines angegebenen Gedankenganges, wie ſie in den humoriſtiſchen Witzſpielen der Zeit beobachtet ward. Fühle ſich der Leſer hinein, daß zu jener körperlichen Schönheit, zu dieſer geiſtigen Ueberlegenheit nun noch der ganze und volle Eindruck der Unverdorbenheit und Reinheit hinzukommt (der ſittliche Eindruck, den wir gewöhnlich beim erſten Begegnen mit Menſchen in richtigem Inſtincte am ſicherſten und vollſten empfangen), ſo wird er nachher keinen Anſtoß daran nehmen, wie mit vollen Segeln Beide in der nächſten Stunde ihres Wiederſehens zu Einem Ziele ſteuern.

Wie die Gartenſcene, die auf jene erſte Begegnung folgt, zu nehmen iſt, hat der Dichter in dem Chor am Schluſſe des erſten Actes in kurzen Worten angedeutet. Romeo hat nur mit Lebensgefahr, Julie überhaupt keine Hoffnung auf ein Wiederſehen; Natur und Neigung treiben die beiden Feinde in Liebe zu einander, und dieß neue Band unlösbar zu machen, treiben die Verhältniſſe nach. Sie müßten die erſte Gelegenheit zu ergreifen trachten, und das Geſchick tritt für Julie und ihre Sittſamkeit erleichternd hinzu: ſie verräth im nächtlichen Selbſtgeſpräche dem lauſchenden Romeo ihre Gefühle und hat dann nichts mehr zurückzuhalten. Abgeſtoßen von dem Werber Paris die Eine, der Andere von der verſchmähenden Roſalinde, ſtürzen ſie um ſo bereiter in die geöffneten Arme. Wie ſollten ſie, in der Mitte des entbrannten Kampfes ihrer Familien, in dem Umſturz aller geſelligen Schranken um ſie her, die Convenienz

bedenken, und, wie es Julie nennt, in den Formen bleiben? Zwiſchen der Haſt des Abberufens, in der grauſamen Wahl zwiſchen Nichtwiederſehen und ewigem Angehören, trägt ſie Romeo die Vermählung an, unbedenklich entſchloſſen, den kühnen Schritt auch auszuführen. Wie ſich dabei Sittſamkeit und jungfräuliche Scham mit Liebe und Hingebung, Unſchuld mit Leidenſchaft, der Wunſch glauben zu dürfen mit der Furcht vor einem leichtſinnigen Spiele Romeo's mit ihrer Schwäche zwieſpaltig in ihrer offenen Seele ſtreiten; wie ſie (ein weiteres Zeichen von ihrem gewürfelten Geiſte) in der Haſt der Zeit, im Drange der Leidenſchaft, alle zu erwägenden Verhältniſſe, alle widerſtrebenden Gefühle mit einem Worte wenigſtens berührt, da die Friſt fehlt mit reiferem Nachdenken darauf zu weilen; wie ſie zugreift und abwehrt, ſagt und widerruft, alle Liebe kundgeben und doch nicht leichtſinnig ſcheinen will, wie ſie ſeine Schwüre verſchmäht und doch der Falſchheit der Männer gedenkt, wie ſie ſich ihres Glückes und der ſüßeſten Ruhe freut und dennoch an dieſem nächtlichen Vorgange nicht Freude und ahnungsvolle Sorge darum hat, dieß Alles jagt ſich in wunderbarer Fülle in der flüchtigen Zeit und öffnet ein Gemüth von unendlichem Reichthum und Tiefe. Man braucht in dieſem Schritte ein Heraustreten aus der weiblichen Natur nicht zu leugnen, aber es iſt in der Lage der Menſchen und der Verhältniſſe, in inneren Beweggründen und äußeren Nöthigungen, ja in der Unſchuld des Kindes ohne Falſch und Arg und in ihren beſten Zwecken Alles gelegen, was dieſen Schritt vor Gott und Welt entſchuldigen muß. Der weiſe Einſiedler ſelbſt gibt in Billigung des Zweckes, in der Ausſicht auf die Herſtellung des Familienfriedens, ſeinen Segen zu dem heimlichen Bunde. Ihn macht nur die haſtige Gemüthsunruhe ſeines jungen Freundes beſorgt; die verliebte Ungeduld ſeines Beichtkindes Julie irrt ihn über die reine Unſchuld ihres Schrittes nicht. Der Leſer hüte ſich, von dieſer Seite der inneren Gemüthsbeſchaffenheit an der Heldin des Stücks irgend einen Makel zu ſuchen. Der Deutſche hat vielleicht ein Bedenken gleich bei dem

raſchen Kuſſe in der erſten Begegnung: aber dieſe Ehrenküſſe in offener Geſellſchaft waren in und vor Shakeſpeare's Zeit eine engliſche Landesſitte, an der man ſchon in Frankreich, aber nicht in dem Lande Anſtand nahm*. In England wieder hat man ſich in einer dort ſehr üblichen Scheinſittſamkeit an dem Monologe Juliens am Hochzeittage geſtoßen: aber nirgends gerade iſt Scham und Reiz der Unſchuld ſo bezaubernd ausgedrückt wie hier. Wir wiſſen von der Amme, daß dem unſchuldigen Kinde bei jedem Unerwarteten das Blut ſcharlachroth in die Wange ſteigt; ſo ſagt ſie es hier ſelber in einem Bilde, das ſie von dem wilden Falken hernimmt, der noch keine Geſellſchaft duldet, daß über der Erwartung des Geliebten das ungezähmte Blut die unruhigen Flügel in ihren Wangen ſchlägt. Was ſie dabei denkt und ſagt, kleidet ſie — als ob ſie eigene Gedanken nicht dafür hätte — unbewußt in die Sprache jener Hochzeitlieder, die von den Edelſten gebraucht und von den Tugendhafteſten angehört wurden. Der Dichter (bemerkt Halpin) den man einmal für einen Barbaren hielt, thut ſo das Letzte, um auf die Lippe ſeiner ſchuldloſen Heldin kein unſchickliches Wort zu legen, ſelbſt nicht in dem Augenblicke wo ſie auf der Spitze ihrer glühenden Leidenſchaft ſteht.

Und nun, nachdem wir dieſe ſo angelegten Naturen kennen gelernt haben, wird ſich uns aus ihnen ſelbſt, nicht aus zufälligen Fügungen der Glücksgöttin, das Schickſal der Liebenden und ihrer Häuſer in einer ergreifenden Folge von ſelbſt verſtändlich entwickeln. Romeo hat gewiß in ſeinem Weſen nichts, was in einer thätigen Weiſe den Streit der Familien unterhalten hätte, aber gewiß hat er

---

* In Cavendiſh's Leben Wolſey's wird erzählt, wie der Graf von Crecy einen engliſchen Edeln bei ſeiner Frau einführt. Sie redete den Gaſt ſo an: „Da Ihr ein Engländer ſeid, wo es Sitte iſt, alle Damen ohne Anſtoß zu küſſen, ſo will ich, obgleich es nicht die Sitte dieſes Landes iſt, ſo frei ſein Euch zu küſſen, und ſo ſollt Ihr alle meine Damen begrüßen." Ganz ſo macht in Heinrich V. Katharina die franzöſiſche Sitte gegen ihren Bewerber geltend.

auch in ſeiner verſchloſſenen Art nichts gethan ihn zu löſen. Dieſe hinterhaltende Natur wirkt jetzt wieder in ihm. Getragen von ſeinem jungen Glücke, kehrt er zwar plötzlich wie in ein neues Leben zurück und der kopfhängende Freund ſetzt den Mercutio durch ſeinen ſchlagfertigen Witz in Erſtaunen; aber ſo weit geht ſeine heitere Laune nicht, daß ſie ihn zu freier Mittheilung geſtimmt hätte. Er verhehlt den Freunden ſeine begünſtigte Liebe ſorgfältiger als ſeinen Gram um Roſalinden; dieß ſelbſtverſchloſſene Ausgenießen einer glücklichen Liebe iſt ſonſt ſelten in des Mannes Art und Natur gelegen. Die Freunde waren ſeines Vertrauens unſtreitig würdiger, als die Amme des Vertrauens der Julie; theilte er ſich ihnen mit, ſo vermied Mercutio den muthwillig geſuchten Kampf mit Tybalt, ſo tödtete Romeo den Tybalt nicht, ſo war die erſte Saat des raſch aufgehenden Unheils nicht geſtreut. In rückſichtsvoller Mäßigung hat Romeo die Beſonnenheit, Tybalt auszuweichen, dem Freunde ein Wort in's Ohr zu raunen aber nicht; viel weniger begreiflicherweiſe, das lodernde Feuer der Rache zurückzuhalten, als der triumphirende Mörder ſeines Freundes zurückkehrt. Wie er ihn getödtet hat, preßt er in ſeiner verſtockten, ſchweigſamen Art in die Worte: Ich Narr des Glücks! die ganze Ausſicht auf ein gefürchtetes Schickſal, wie ſpäter nach Juliens Tode in Einen Satz ſeine Verzweiflung und ſeinen Trotz; eine mehr aus ſich herausgehende Natur hätte die beidenmale das Aeußerſte durch Mittheilung vermieden. In ihm brennt ein verſtecktes Feuer in gefährlicher Flamme; ſeine leiſen Ahnungen werden wahr, nicht weil ein blindes Ungefähr ſie eintreffen macht, ſondern weil ſein unſeliger Zug ihn zu beſinnungsloſen Thaten treibt; er nennt Glück, was das Werk ſeiner eigenſten Natur iſt. Er wird nun von dem Herzoge verbannt; und jetzt zeigt uns der Dichter in einer merkwürdigen Parallele die Verſchiedenheit der beiden Charaktere in der gleichen Lage des Jammers; die Natur der Geſchlechter iſt in dieſen gegenſätzlichen Scenen auf eine bewundernswerthe Weiſe bezeichnet. Das zärtere Geſchöpf, im erſten Augenblicke ver-

zweifelt, iſt aus eigener Beſinnung bald getröſtet, bald ſogar zum Tröſten geſchickt, bald auf heilende Mittel bedacht; der ſtärkere Mann dagegen iſt ganz niedergeſchmettert, ganz unfähig zu eigener Faſſung, ganz unzugänglich für fremde Tröſtung. Des Weibes Natur iſt durch dieſe Allmacht der Liebe nicht ſo ſehr ihrem Weſen entrückt, des Mannes Kraft und Selbſtvertrauen hat die Ueberfülle dieſes Einen Gefühls zerſtört. Julie hat ihren Vetter verloren, ſie hatte zuerſt den Tod des Romeo gefürchtet, ſie hat dann ſeine Verbannung zu beklagen, ſie hat in ihrer hülfloſen Lage mehr Urſache zu Jammer und Qual als Er, in ihre Erſchütterungen miſcht ſich noch für einen Augenblick, wenn nicht Haß, ſo doch heftige Unzufriedenheit mit Romeo: all ihre Hoffnung beruhte ja auf der Herſtellung der Familieneintracht, und dieſe hat Romeo durch Tybalt's Tod auf's neue in die Ferne gerückt. Sie eifert in ungerechter Heftigkeit gegen ihn, aber ſie bereut es bald und wirft es ſich vor, wenn ſie an ſeine eigenen Gefahren denkt. Von dieſem letzten Gedanken erfaßt findet ſie Muth und Troſt, Kraft zu tragen und zu handeln in jenem glücklichen Gleichmaaß des weiblichen Weſens ſchleunig wieder. Tybalt hätte ja ihn tödten können: ſie heißt ihre Thränen zur Quelle zurückkehren; ſie zählt ſich die Troſtgründe *ſelber* auf, auf die der unglückliche Romeo nicht einmal hört, da ſie ihm ſein Lorenzo aufzählt. Auch ſie erſchüttert der Gedanke an die Verbannung eine Weile mit aller Troſtloſigkeit, aber ſie ergreift raſch das natürliche Mittel der Beſchwichtigung, das ihr die Amme angibt, die Trennung mit dem Wagniß der Vereinigung, der Liebe Leid mit ihren Freuden zu heilen. Ganz anders der heftige ungeſtüme Mann in Pater Lorenzo's Zelle, in dem bei dem Worte Verbannung die langverhaltene innere Bewegung in furchtbaren Jammer ausbricht und ihn der Beſinnung und des Handelns unfähig macht, da er beides am nöthigſten hätte. Er hatte die Scene, die Urſache ſeiner Verbannung, in Aufregung ſelbſt erlebt, er durfte ſich in dem unheilvollen Zweikampfe gänzlich vorwurfsfrei fühlen, er hört ſeinen milden Urtheilsſpruch aus dem

ſchonenden Munde des Freundes. Alles kommt in unendlich milderer Form an ihn, als an Julie, die ihre verwirrte Amme noch mit irrthümlichen Sorgen folterte. Dennoch findet er in ſich nichts von der Kraft des Troſtes und der Heilung, wie ſeine Julie in der gleichen, ja in der ſchlimmeren äußeren Lage, aber in beſſerer innerer Verfaſſung. Er ſtößt die Laſt des Segens, die ſich auf ihn herabläßt, er weist den Troſt und die Aufmunterung des weiſeſten Freundes von ſich wie ein ſtörriſches Kind, in einem faſſungsloſen Grame verzagt. Der greiſe Einſiedler muß ihn warnen, daß „ſolche elend" ſterben; ja was in der Lage Romeo's mehr iſt: er muß ihn mahnen, der Freundin zu denken, für ſie zu leben die für ihn lebt, für ihn denkt und handelt. Nicht der Weiſe allein, ſelbſt die Amme muß ihn und ſeine Störriſchkeit ſchelten, die ſelbſt der drohenden Gefahr gegenüber taub iſt. Wie er die Hand nach dem Dolche führt, wie er beſinnungslos niederſtürzt, da ſieht man ihn allerdings das Maaß ſeines Grabes nehmen, beſorgt um den Mann, den keine Vorſtellung männlicher Pflicht und Würde, den nur die Ausſicht auf den Gipfel ſeiner liebenden Freude, auf die Zuſammenkunft mit Julie, ſich ſelber wieder geben kann.

Der Dichter hat zweimal in erſchütternden Wechſeln der Liebe Freud und Leid dem Paare zu koſten gegeben; wechſelnd färbt zweimal die Luſt der Liebe ihre Wangen mit Roth und macht die Sorge, ihr Blut austrinkend, ſie bleich; dieß alte Lied von aller Liebe, um das ſich tauſend Dichter und Dichtungen mühten, iſt nie in ſo vollen Tönen geſungen worden. Die erſte Kataſtrophe von Tybalt's Tod folgte auf die Gartenbegegnung, und traf und verſuchte Romeo härter; die zweite, die Vermählung mit Paris, folgt der Brautnacht auf dem Fuße und trifft und prüft Julien mit grauſameren Streichen. Wenn dort Romeo weniger zu unſerem Gefallen beſtand, ſo iſt dieß nun bei dieſem zweiten Schlage bei Julien der Fall; hatte der Mann dort von ſeiner männlichen Natur verloren, ſo entrückt ſich Julie jetzt auf Augenblicke ihrer weiblichen Sphäre. Eben durch das Glück von

Romeo's Geſellſchaft gehoben, hat ſie die feine Linie verloren innerhalb deren ſich ihr Weſen bewegte. Schon da die Mutter von ihrer Abſicht ſagt, Romeo vergiften zu laſſen, ſpielt ſie in zu viel innerem Muthwillen mit ihren Worten, wo ſie wohl eher in Beſorgniß ſein ſollte; und als ihr die Mutter dann den unerbetenen Gatten ankündigt, hat ſie die frühere Schlauheit verloren, mit einer milden Bitte, mit einem geſchickten Vorwande die Hochzeit zu verſchieben; ſie iſt ſchnöde gegen die Mutter, gerade und offen gegen den Vater, deſſen Laune und Jähzorn ſie dadurch reizt, ſie treibt nachher mit Beichte und heiligen Dingen ein nicht allzu weibliches Spiel. Aber daß wir auch hier das Mitgefühl für dieſes Weſen nicht verlieren, ſo erhebt ſie ſich auch zugleich in derſelben Kataſtrophe gerade in der ganzen ſittlichen Höhe ihrer Natur. Da ſie verlaſſen iſt von Vater und Mutter und zuletzt von der Amme herzlos zur Trennung von ihrem Romeo berathen wird, ſagt ſie ſich los auch von dieſer letzten Stütze; ſie hebt ſich groß über „die alte Verdammniß", Treuloſigkeit und Meineid, und will Herz und Hand tödtlich treffen, ehe ſie ſich in verrätheriſchem Abfall zu einem Anderen wenden. Wenn Hemmniſſe die Liebe kreuzen, ſteigert ſie ſich zu der äußerſten Höhe, wenn Zwang und Gewalt ſie vernichten wollen, dann wird Treue und Beſtändigkeit die einzige Pflicht. Dieß iſt es, was mitten in der tragiſchen Niederlage dieſer Liebe ihren Sieg verherrlicht. Wenn die Liebenden zuvor in ſinnlicher Glut arglos nach Glück und Genuß hinſtrebten, ſo eilen ſie nun in ſittlicher Treupflicht dem Tode entgegen, der ſie untrennbar verbinden wird, ohne Bedenken. Ueberreizt durch die An- und Abſpannungen von Glück und Jammer, aufgeregt durch ſchlafloſe Nächte, unkindlich geworden an der Schwelle einer aufgezwungenen Vermählung, öffnen ſich bei Julien die Schleuſen ihrer Hoffnungsloſigkeit, welche weibliche Verſtellung vorher geſchloſſen gehalten hatte, ſobald ſie allein iſt: ſie iſt zum Tode gerüſtet. Aber noch verliert ſie auch jetzt ihre weibliche Faſſung nicht. Ihr erſter Gang iſt nach Rath bei Lorenzo; ihr letzter Vorſatz der Selbſtmord;

dieſer feſte Wille bringt den Mönch zu ſeinen verzweifelten Rathſchlägen. Ein ſchauerliches Abenteuer, zu dem ſich Julie unbedenklich entſchließt, obwohl kurz vor der Ausführung die weibliche Natur und Zaghaftigkeit nach ſo viel Aufreizungen einen natürlichen Tribut verlangen; aber auch zugleich ein künſtlich gewagtes Spiel, das wohl mit der ſorglichen Julie, aber mit einem Manne von ſo ungeheuerer Leidenſchaftlichkeit wie Romeo nicht zu ſpielen war. Er hatte mit Lorenzo ausgemacht, durch ſeinen Diener Botſchaft zu erhalten, aber er hatte auch Julien verſprochen, keine Gelegenheit zu verſäumen, ſeine Grüße zu beſtellen; er hatte den Diener auch zu Julien geſchickt. So weit kreuzt die Ungeduld der Liebe die leidenſchaftloſe Hand des vertrauten Wächters ihrer Schickſale. Balthaſar kommt mit der Trauerbotſchaft von Juliens Tod; ſie trifft auf den Mann, der einſam, in ſeiner unheilvollen Stimmung nur von Tod und Gift, in wachendem und ſchlafendem Zuſtande ſchon vorher geträumt und gebrütet hatte. Die italieniſchen Novelliſten laſſen dann Romeo in langer Rede wüthen; bei Shakeſpeare entſcheidet Ein Satz („Iſt es denn ſo, dann Sterne trotz ich Euch!") den ſtörriſchen Entſchluß voll Unbeſonnenheit, in derſelben wortloſen Verzweiflung eines ſtillkochenden Blutes, die wir an ihm kennen. Er fordert das Schickſal heraus, das ihm geholfen hätte, wenn er es hätte walten laſſen; er kreuzt es mit dem Eigenwillen des verſtockten Trotzes, der, einmal auf dem Wege des Unheils, nur allzu gern, wie in einer Freude der Selbſtvernichtung nach dem äußerſten Ziele ſtürmt. In dieſer Bewegung begriffen wird uns Romeo von ſittlicher Seite kaum mehr zurechnungsfähig erſcheinen. Die Stärke des liebenden Triebes, der ihn mit übermächtiger Gewalt zu der letzten Verbindung mit ſeiner Julie dahinreißt, die Innerlichkeit der Treue, die ſich ohne einen entfernten Schatten des Bedenkens unverbrüchlich gebunden fühlt der todten Geliebten in ihre ſchauerliche Auswanderung zu folgen, wird uns vielmehr in das einzige Gefühl einer ſchmerzlichen Bewunderung feſtbannen. Es waren ihm Briefe von Lorenzo verſprochen,

er fragte zweimal danach, er kann ſie nicht abwarten. Er reist nach Verona trotz dem, daß Tod auf ſeiner Anweſenheit ſteht. Er kauft das Gift, das ſchärfſte das ſein Leben wie eine Pulverentzündung zerſprenge; der geſchloſſene Laden muß ſich am Feiertag öffnen; daß er dem Apotheker Todesſtrafe bringt, macht ihn nicht irre. Ueber die Urſache des Unnatürlichſten keine Frage; er hat unterwegs die Erzählung ſeines Dieners von Paris' Werbung nur mit betäubten Ohren, er hat ſie nicht gehört. Er geht nicht zu Lorenzo, den erſten Gang ſeiner Julie in der ähnlichen Lage. Der Tod iſt ſein einziger, ſein erſter und nicht wie bei Julie der letzte Gedanke! Er kam ja doch nie zu ſpät und konnte nie verſäumt werden! So kommt er auf den Kirchhof. Er trifft in ſeinem grimmig wilden Muthe auf Paris der ihn hemmen will, er weiß daß er den Mord eines ſchuldloſen Unbekannten begehen wird, dieß Bedenken hält ihn nicht auf in ſeiner blutigen Haſt. Shakeſpeare ſelbſt hat dieſen Zug der Ermordung des Paris der Erzählung der Novelle hinzugegeben. Nun ſieht er ſeine Julie unentſtellt, in ihrer ganzen Schönheit und Friſche, wie lebend liegen; es macht ihn nicht ſtutzig. Er ſtürmt auf ſeinen Tod; es treibt dieſen eigenwillig willenloſen Geiſt nur der Eine Gedanke, ſeine lecke Barke an den zerſchmetternden Felſen zu treiben. Eine größere Macht, der wir uns nicht widerſetzen können, ſo ſagt der edle Lorenzo, hat die rettenden Plane zerſtört. Es war weſentlich die furchtbare Macht der Leidenſchaft in Romeo; es bewährt ſich an ihm, was Shakeſpeare im Hamlet ſagt, daß die Liebe mehr als irgend eine andere Leidenſchaft, die uns unterm Monde quält, ungeſtüm von Art ſich ſelbſt zerſtört und zu verzweifelten Entſchlüſſen leitet. Wir haben keinen blinden Schickſalsfall anzuklagen und keine willkürliche Strafübung des Dichters, ſondern dieſe wühlende Natur, in der Gewalt eines einzigen beglückend-unſeligen Gefühles, zerbricht ſich ſelbſt die Steuer ſeiner Erhaltung und übt an ſich ſeine eigene Gerechtigkeit. Der Dichter konnte die nicht leben laſſen, die ſich ſelbſt verdarben. Und es iſt eine klägliche Weichherzigkeit, daß man hier

und da in Bearbeitungen das Paar hat leben laſſen, zur großen Freude des Publicums, das dem Tiefſinne des Dichters nicht gewachſen war. So wie es auf der anderen Seite in den alten Novellen und ſpäter in Garrick's Bearbeitung des Stückes eine widerliche Barbarei iſt, daß Julie erwacht, während Romeo noch lebt. Darüber hat Schlegel vortrefflich geredet. Der Qual und Erſchütterung war vorher ſchon genug; die ſchuldloſere Braut, an die Geſchicke des Mannes in Glück und Unheil gebunden, hat wohl verdient, im Drange der Schickſale wie ohne Beſinnen raſcher zu Ende zu kommen, und es wird ihr billig erſpart zu erfahren, wie nahe und möglich die Rettung geweſen war. Bei den italieniſchen Novelliſten galt es nur um Verlängerung der Folter und vor Allem um die Gelegenheit zu einer letzten pathetiſchen Rede. Dieſen äußerſten Erſchütterungen iſt unſer Dichter aus dem Wege gegangen; er hat ſie nur weiſe vorangeſchoben, da wo Julie Tybalt's Tod erfährt, wo Romeo verzweifelt bei Lorenzo erliegt, Scenen, die die italieniſchen Novellen nicht haben, die in dem Drama vortrefflich dem Zwecke dienen, uns mit dieſen reizbaren Naturen erſt bekannt zu machen und uns auf die Kataſtrophe ihrer Schickſale vorzubereiten. Am Ende, wo das Aeußerſte geſchehen war, war es menſchlicher, mit Qualen ſparſam zu ſein und vielmehr der Seele die Faſſung wieder zu geben. Ueber dem Grabe dieſer ungemeſſenen vereinzelten Liebe erliſcht der unverſöhnliche allgemeine Haß, und den Familien und der Stadt wird der Friede wiedergegeben. Wie dieſe Heftigkeit der Liebe nur unter dem einengenden Haſſe der Familien und unter der ſteten Furcht der Störungen entſtehen konnte, ſo ſchien der Haß der Familien nur gelöſcht werden zu können durch dieſen Opfertod ihrer edelſten Glieder. Die Fülle der Liebe, die ſie getödtet, fließt über nach ihrem Tode und ihr vergoſſenes Blut befruchtet die Verſöhnung, die früher nicht wurzeln konnte. Das Glück ihrer Liebe war, wie es im Sommernachtstraum heißt, flüchtig, wandelbar, kurz wie ein Schall, ein Schatten, ein Traum; ſchnell wie der Blitz, der in ſchwarzer Nacht in einem Winke

Himmel und Erde beleuchtet und gleich darauf von der Finſterniß wieder verſchlungen wird; aber in dieſem Blitze entlud ſich auch die gewitterſchwangere Luft, die über dem Staate von Verona hing, und auf die letzte vorübergehende Verfinſterung folgt die erſte dauernde Heitere.

Der Kaufmann von Venedig.

Wir haben die erotiſchen Stücke Shakeſpeare's in einer ununterbrochenen Reihe zuſammengeſtellt, deren Endpunkt nach Inhalt und Bedeutung Romeo und Julie bildet. Der Kaufmann von Venedig, der nach Sinn und Materie in dieſe Reihe nicht gehört indem der Liebeshandel darin nur eine nebengeordnete Bedeutung hat, fällt der Zeit ſeiner Entſtehung nach wohl noch vor Romeo und Julie und den Sommernachtstraum. Nach Henslowe's Tagebuch iſt im Jahre 1594 eine „Venetianiſche Komödie" gegeben worden, und es wäre möglich, daß dieß unſer Stück geweſen war, weil damals die Truppe von Blackfriars vereinigt mit der Geſellſchaft die Henslowe leitete in Newington Butts ſpielte. In den äußeren Formen, in der Verſification, in den wenigen doggrel Verſen und verſchlungenen Reimen, die ſich in dem Stücke finden, würden wir den Beweis für das höhere Alter deſſelben weniger ſuchen, als in einigen innerlichen Kennzeichen, die es mehr zu den früheren Stücken hinaufrücken. Die Anſpielungen auf antike Mythe ſind hier viel häufiger, als in Romeo und Julie; die größere Unzartheit in der Unterhaltung edler Frauen die Shakeſpeare ſpäter immer mehr ablegte, iſt dem, was ſich dieſer Art in Verlorener Liebesmühe und in den Veroneſern findet, zu vergleichen. Lanzelot ſcheint faſt, ſelbſt dem Namen nach, nur ein Ableger von dem Lanz in den Veroneſern zu ſein; das Gegenbild des Verhält-

niſſes Jeſſica's zu ihrem Vater in der Scene Lanzelot's mit dem ſeinigen iſt ganz in der Art gehalten, wie das Aehnliche in den Veroneſern; wie er dem Alten den Weg weiſt, dieß erinnert ganz an die Scherze der römiſchen Komödie. Dieß Alles ſind Familienähnlichkeiten mit den älteren Stücken, denen Romeo und Julie ſchon mehr entwachſen iſt.

Die Fabel des Kaufmanns von Venedig iſt aus zwei urſprünglich getrennten Erzählungen von dem Rechtshandel um das Pfund Fleiſch und von den drei Käſtchen zuſammengeſchmolzen. Beide finden ſich in der bekannten Sammlung der gesta Romanorum; die Anekdote mit den drei Käſtchen ſehr kurz und einfach, aber mit dem ähnlichen Inhalt der Inſchriften, wie in unſerem Stücke. Die der Hauptfabel verwandteſte Erzählung findet ſich in dem Pecorone von Giovanni Fiorentino (aus dem vierzehnten Jahrhundert, gedruckt 1554) in ſehr roher und abenteuerlicher Geſtalt. Das Verhältniß, das bei Shakeſpeare zwiſchen Freund und Freund (Baſſanio und Antonio) Statt hat, ſpielt dort zwiſchen Pflegevater und Pflegeſohn. Der Letztere wirbt um eine Frau von Belmont, die mit Circeiſcher Argliſt ihre Freier und ſo auch dieſen berückt und ihm zweimal ſein Schiff nimmt. Das drittemal rüſtet er ſein Schiff mit fremdem Geld, gegen Verpfändung des Pfundes Fleiſch von Seiten ſeines Pflegevaters; er gewinnt dießmal, klüglich gewarnt, die Frau, die auch nachher den Richter in dem Proceſſe macht. Selbſt das Spiel mit den Ringen, das den Hauptinhalt des fünften Actes unſeres Drama's bildet, fehlt nicht: ſo daß nur an die Stelle der Zauberkünſte der Frau von Belmont die Anekdote der drei Käſtchen geſetzt und das dreimalige Unternehmen auf eines zurückgeführt iſt. Man hat richtig bemerkt, wie geſchickt dieſe Zuſammenſchiebung zweier gleich wunderlicher Abenteuer war, um die Uebereinſtimmung herzuſtellen, die zu künſtleriſcher Illuſion unentbehrlich iſt. Der Anſtrich des Unwahrſcheinlichen in beiden Theilen verſetzt wirkſamer in die romantiſche Welt, als es ein vereinzeltes Abenteuer dieſer Natur hätte thun

können; die Bildlichkeit des Teſtamentes paßt zu der des Proceſſes; die geſchickte Verbindung bringt jene Wahrſcheinlichkeit hervor, die wir aus der Wiederholung ähnlicher Verhältniſſe abſtrahiren, auch wenn ſie uns an und für ſich ganz fremdartig ſind. Engliſche Ueberſetzungen der erzählenden Quellen dieſer Fabel gab es, ſo viel wir wiſſen, zu Shakeſpeare's Zeit nicht. Vielleicht aber iſt der Stoff des Stückes, und zwar in dieſer Verſchmelzung der beiden urſprünglich getrennten Erzählungen, ſchon vor Shakeſpeare in einem älteren Stücke bearbeitet geweſen. Goſſon ſpricht in ſeiner „Schule des Misbrauchs“ (1579) von einem Stücke „der Jude“, deſſen Inhalt „die Habſucht weltlicher Freier und die Blutgier der Wucherer“ darſtelle. Man ſieht wohl, daß dieß ſo treffend auf die beiden vereinigten Beſtandtheile unſeres Stückes, die Freier der Portia und Shylock paßt, daß kaum zu zweifeln iſt, es habe jenes Stück dieſe Materie bereits behandelt; ſo daß dann Shakeſpeare auch im Kaufmann ſchon ein älteres Stück zur Benutzung vor ſich gehabt hätte. Was in jenem muthmaßlichen Vorläufer des Kaufmanns geleiſtet ſein mochte, kann man natürlich nicht wiſſen; in jenen alten Novellen war für Shakeſpeare kaum das Gerippe zu gebrauchen. Aus jenen Anekdoten voll der unwahrſcheinlichſten Abenteuerlichkeit hat er ein Stück voll der tiefſten Lebensfähigkeit gebildet, das, wenn man die romantiſche Einkleidung und die Steigerung der Leidenſchaften abſtreifen will, mehr als viele andere ſeiner Werke als ein Spiegel angeſehen werden kann, der gerade die gemeine Wirklichkeit der Welt vortrefflich abbildet.

Nichts vielleicht iſt für das Verſtändniß Shakeſpeare's ſo belehrend, als neben unſeren eigenen Betrachtungen ſeiner Werke unterweilen, bei auffallenderen Gelegenheiten, die Erklärungen anderer Ausleger herlaufen zu laſſen, um in einer Reihe doppelter Erläuterungen durch Vergleichung dem Weſen Shakeſpeare'ſcher Dichtung näher und näher zu dringen. Wir werden dadurch inne, wie ſehr verſchieden die Geſichtspunkte ſind, aus denen man dieſe Gedichte auffaſſen, und wie man ſelbſt nicht ohne einen gewiſſen Grad und

Schein von Richtigkeit mehrere Anſichten über Einerlei Stück aufſtellen kann: was nur ein Beweis für den Reichthum und die Vielſeitigkeit dieſer Werke iſt. Zugleich wird uns dieß Anlaß geben, uns ſelbſt zu prüfen, ob wir die reine Empfänglichkeit nicht verlieren, die Dichtungen unſeres Meiſters ſo unbefangen als möglich auf uns wirken zu laſſen, um der Einen Idee möglichſt nahe zu rücken, die den Dichter bei ſeiner jedesmaligen Schöpfung ſelbſt bewegte, und dieſe Eine aus den vielerlei Ideen auszuheben, die jede bedeutendere jener Schöpfungen in den denkgewandten Köpfen unſerer Tage anzuregen fähig iſt. Es wird uns ferner durch jene vergleichende Erklärung Gelegenheit werden, wiederholt zu zeigen, wo eigentlich der Schlüſſel zu Shakeſpeare's Werken zu finden iſt und welcherlei Art die leitenden Gedanken ſind, nach denen er ſeine Stücke geſtaltet hat.

Ulrici bemerkte ſchon ganz richtig, daß in dieſem Stücke der bindende Faden bei den auseinandergehenden thatſächlichen Verhältniſſen ſehr verſteckt liegt. Der Dichter hat ſich hier weit nicht die Mühe gegeben, wie in Romeo und Julie, durch ausdrückliche Lehre ſeine Abſicht nahe zu legen. Ulrici (und ſo auch Rötſcher) fand den Grundgedanken des Kaufmanns von Venedig in dem Satze: summum jus summa injuria. Mit Geſchick und Scharfſinn hat er die einzelnen Theile auf dieſen Mittelpunkt zurück bezogen. Der Proceß, in dem Shylock den Buchſtaben des Rechts geltend macht und von dem Buchſtaben des Rechts rächend getroffen wird, tritt ſo in die richtige Mitte des Stücks. Die Willkürlichkeit der letzten Beſtimmung, in der Portia's Vater die ganze Strenge ſeines väterlichen Rechtes geltend zu machen ſcheint und, wie Portia ſelbſt klagt, dem Eigner ſein Recht vorenthält, rückt den zweiten Beſtandtheil des Stückes, die Geſchichte mit den Käſtchen, mit jenem Haupttheile in der gleichen Idee zuſammen. Jeſſica's Flucht von ihrem Vater bildet dazu den Gegenſatz: dort iſt das Recht Unrecht, und hier das Unrecht Recht. Auf der ſchärfſten Spitze erſcheint die Verwickelung von Recht und Unrecht zuletzt in dem Streite der Liebespaare im letzten

Acte. Selbſt Lanzelot's anfängliche Erwägungen über das Recht und Unrecht ſeines Weglaufens, ſein Tadel der Jeſſica im vierten Acte fällt in dieſen Geſichtspunkt hinein. Es wird endlich das Gewicht begreiflich, das Portia in ihrer Rede an Shylock auf die Gnade legt: nicht das ſtrenge Recht, nur mildernde Billigkeit kann die Geſellſchaft zuſammenhalten*.

Allein ſchon wenn wir auf die äußerliche Zurichtung des Stückes ſehen, ſo laſſen ſich auf dieſen Gedanken nicht alle die weſentlichen handelnden Figuren zurückbeziehen, eine Forderung, die man an alle reiferen Werke unſeres Dichters ſtellen darf. Baſſanio, der unter den handelnden Hauptfiguren der zwei getrennten Abenteuer, Antonio und der Portia, eigentlich die bindende Mittelperſon iſt, hat mit jenem Satze nichts zu thun. Die Freunde und Schmarotzer des Antonio, die Freier der Portia ebenſowenig. Der Vater Portia's überdieß heißt ein frommer heiliger Mann, der die Verordnung mit den Käſtchen aus Wohlwollen, in einer Art Eingebung, keineswegs in ſtrenger Anwendung väterlicher Gewalt hinterlaſſen hat. Wollten wir aber auch dieſe Gründe, die wir aus der Verflechtung der handelnden Charaktere mit dem Grundgedanken des Stückes entnehmen, gar nicht in Anſchlag bringen, ſo würden wir glauben, daß man einen Satz der Reflexion, wie den obigen, aus faſt keinem der Shakeſpeare'ſchen Stücke ohne Zwang herausleſen wird. Auf ſolche Sätze, auf ſolche Erklärungen kommt man nur, wenn man die Fabel, die Handlung in dieſem oder anderen Stücken als den Mittelpunkt betrachtet, um den es ſich handelt. Ulrici thut ſo: er nennt dieß Stück ein Intriguenluſtſpiel, wie er noch unendlich viel unpaſſender auch den Cymbeline bezeichnet, der doch zu jenen großartigſten Werken des Dichters geſtellt werden muß, die wie Lear gleichſam den Reichthum eines Epos in den engen Raum eines Drama's bannen. Für Ulrici iſt die Fabel des Stückes das Gegebene; für uns, die wir die

* Vgl. Carl Simrock, die Quellen des Shakeſpeare. 2. Aufl. I. 222.

Gattungen nicht ſo ſcheiden da ſie auch Shakeſpeare nicht geſchieden hat, dem vielmehr aus jedem Stoffe naturwüchſig nach inneren Geſetzen eine eigen geſtaltete Form entſprang, für uns iſt ſie nur das Gewordene. Dieſer Shylock knüpft erſt den Knoten dieſer Handlung mit dieſem Antonio, durch dieſen Baſſanio zuſammen; dieſe Menſchen und ihre Charaktere und Triebfedern ſind unſerem Dichter vor dem Knoten, der ſich aus ihrem Zuſammenwirken erſt ſchlingt. Es ſei, daß der Stoff dem Dichter überliefert war, und daß er ſich, hier wie in Ende gut Alles gut, auch an die wunderlichſte aller Materien gewiſſenhaft gebunden halte: das was ihn und ſeine Dichtung erſt macht, worin er ſeine freieſte Bewegung behauptet, von wo aus er den Bau ſeiner Stücke entwirft und ſelbſt die gegebene Handlung erſt wiederſchafft, ſind immer die Menſchen und die Beweggründe ihrer Handlungen. Hier iſt der Dichter immer Er ſelbſt, immer groß, immer erfinderiſch und urſprünglich; die Fabel ſeiner Stücke iſt meiſt entlehnt, oft abenteuerlich, ohne Wahrſcheinlichkeit und an ſich ohne Werth. Er läßt ſie unbekümmert ſtehen, als ein dichteriſches Symbol für jedes Aehnliche, was in der Wirklichkeit möglicher wäre; er forſcht nach der Menſchennatur, nach den Eigenſchaften und Leidenſchaften, die ungefähr ſolch eine Handlung zu erzeugen fähig wären, und er gibt nun das Triebwerk dieſer Leidenſchaften, dieſer Gemüths- und Charakteranlagen, in einem einfachen Bild der Anſchauung, aus dem man zu einem zuſammengeſetzten Erfahrungsſatz, wie der obige iſt, wohl niemals hingeleitet wird. Was man den leitenden Gedanken, die wirkende Seele in Shakeſpeare's Stücken nennen kann, das ſpricht immer ein einzelnes Verhältniß, eine einzelne Leidenſchaft oder Charakterform ſchlicht und einfach aus. Was die Natur und Art der Liebe und der Eiferſucht iſt, was dort die Ruhmſucht für Seifenblaſen aufwirft, wie hier die Unentſchloſſenheit ſich um ihre Aufgabe krümmt, das ſind die Bilder, die Anſchauungen, die uns Romeo und Othello, Verlorene Liebesmühe und Hamlet vorführen, und aus denen uns des Dichters Abſicht auch ohne

allen Lehrſpruch und Betrachtung, ſelten aus der Handlung und Fabel an ſich betrachtet, immer bei näherer Unterſuchung der Triebfedern der Handelnden entgegenſpringt. Ganz ſo, wie Shakeſpeare ſelbſt im Hamlet von der Kunſt verlangte: daß ſie der Natur den Spiegel vorhalte, ein Abbild des Lebens, der Menſchen und ihrer wirkenden Kräfte gebe, wodurch ſie zwar ſittlich und ſittigend, aber auf dem reinſten dichteriſchen Wege wirkt, durch Abbild, durch lebendige Darſtellung und poetiſche Erfindung. Des Menſchen Tugenden und Laſter anſchauen und kennen, ſie abſpiegeln und kennen lehren, in ihren Quellen, ihrem Weſen und Wirken und ihren Folgen, und ſo zwar, daß er den Zufall dabei ausſchließt und die Willkür bannt, die in einer geordneten Welt keinen Raum haben kann, das iſt die ganze Aufgabe, die Shakeſpeare an den Dichter, die er an ſich ſelber geſtellt hat.

Wir wollen ſagen, welche Betrachtung der Kaufmann von Venedig in uns ſelber angeregt hat. Wir haben oben gehört, wie Goſſon die Moral eines Stückes, deſſen Inhalt wir als denſelben mit dem des Kaufmanns vermutheten, bezeichnete: es habe die Habſucht weltlicher Freier und den blutigen Sinn der Wucherer dargeſtellt. In Shakeſpeare's Zeit faßte man Gedanken und Abſicht eines Bühnenſtücks immer in einen ſolchen einfachen, praktiſch moraliſchen Begriff. In einer ähnlichen Weiſe müßte man, um im Geiſte der Zeit zu bleiben, den Kern der Stücke jener Zeit immer bezeichnen, und man ſollte dabei ſelbſt die Gefahr nicht ſcheuen, trivial zu erſcheinen. Wir können nach unſerer Weiſe in mehr abgezogener und anſpruchsvollerer Form ſagen: das Verhältniß des Menſchen zum Beſitze zu ſchildern, ſei die Abſicht des Dichters im Kaufmann von Venedig geweſen. Je alltäglicher dieß ſcheinen möchte, deſto bewundernswerther iſt das, was Shakeſpeare in ſeiner Verkörperung dieſes Gegenſtandes außerordentliches, tiefſinniges und poetiſch großes geleiſtet hat.

Wenn wir zurückblicken auf die Stücke, die wir bisher durchgegangen, noch mehr aber wenn wir die übrigen Werke dieſer Periode

der Dichtung Shakeſpeare's alle durchlaufen haben und an deren Schluſſe auf ſein Leben zurückkommen, werden wir unſeren Dichter in faſt allen Werken dieſes ganzen Zeitraums gleichſam mit einem einzigen großen Gedanken ringen, werden zuletzt ihn ſelbſt in einen innern ſittlichen Kampf verwickelt ſehen, in dem ſeine edlere geiſtige Natur, von der dieſe Gedanken geleitet, die niedere äußere Welt überwindet: gewiß eines der merkwürdigſten Schauſpiele aus dem inneren Leben eines Menſchen, wie fragmentariſch auch die Züge ſind, mit denen wir es zeichnen müſſen. Wir haben ſchon oben angedeutet, daß wir in den hiſtoriſchen Stücken, welche faſt ſämmtlich in eben dieſe Zeit gehören, des Dichters Beſchäftigung mit dem Einen Grundgedanken nachweiſen werden: es führe in dem großen Weltleben, in Staaten- und Regentengeſchichte nicht minder wie im Privatleben, alle Betrachtung darauf hin, daß Verdienſt, Thaten, Charakter, Bildung, innerer Werth und Größe über Ahnenrecht, Rang und äußere Anſprüche hinausgehen. In den Stücken, die wir zuletzt durchlaufen haben, hat der Dichter überall einen widerſtrebenden Stand genommen gegen alles Scheinweſen, gegen falſche wandelbare Freundſchaft und Liebe, gegen eiteln Prunk mit Gelehrſamkeit, mit Geiſtesheroismus, mit Witz, gegen alles Scheinverdienſt und Einbildung auf Ahnen und Adel, gegen Scheintapferkeit und Renommiſterei, ſelbſt gegen die Scheingeſtalt des Mannes, der unter dem Gewicht einer edelſten Leidenſchaft erlegen iſt. Wir wollen an dieſer Stelle auf einen Zug aufmerkſam machen, der, wenn irgend Einer in Shakeſpeare's Werken, gradaus zu einer Anſchauung der perſönlichen Natur des Dichters führt. Auf keinen Gegenſtand kommt Shakeſpeare ſo oft in Sprüchen und in ſatiriſchen Ausfällen bis zur heftigſten Bitterkeit zurück, als auf die damals aufkommende Zeitſitte, falſches Haar und Schminke zu tragen und Jugendzier und Friſche in dieſer Weiſe auf Haupt und Wange zu lügen. Nichts drückt einfacher als dieſer Zug den innerlichen Abſcheu aus, den Shakeſpeare in einer ganz wahren und unverſtellten Natur gegen jeden Flitter und Firniß im phyſiſchen wie im

moraliſchen Menſchen in ſich trug. Die Summe von all dem iſt, daß des Dichters Geiſt und Gedanke frühe hinwegſtrebte von dem äußerlichen nach dem inneren Weſen, nach dem Mark und Kern eines ächten und würdigen Lebens und Daſeins, und daß er in dieſem höchſten Sinne, immer größer und weiter ſchauend, ſeine Dichtungswerke empfing, zeitigte und gebar.

Hier in dieſem Stücke nun iſt dieſer vielbeſchäftigende Gedanke von dem Dichter in ſeinem eigentlichen Kern und Mittelpunkt zuſammengefaßt worden. Der Gott der Welt, das Bild des Scheins, das Symbol alles Aeußerlichen iſt und heißt das Geld bei Shakeſpeare und im Sprichworte überall. Das Verhältniß der Menſchen zum Beſitze, zum Gelde prüfen, heißt ihren inneren Werth auf die feinſte Wage legen und von einander ſcheiden, was am Unweſentlichen, an den „auswendigen Dingen" hängt, und was ſich in innerer Natur zu einer höheren Beſtimmung in Beziehung ſetzt. Als Abzeichen des Scheins iſt Gold und Silber verführend und prüfend zum Stoffe von Portia's Käſtchen genommen, und Baſſanio's Rede über den Käſtchen zeichnet die eigentliche Meinung des Stückes: Der äußere Schein iſt oft am wenigſten das Weſen; die Welt wird ſtets durch Zierde berückt. Im Recht kein ſchlechter Handel, in Religion kein Irrthum, in dem nicht ein geſchickter Redner, eine ehrbare Stirne die Verwerflichkeit mit einem ſchönen Scheine verbärge; kein Laſter das nicht das Zeichen einer Tugend anzunehmen verſtände; keine Feigheit die nicht das Ausſehen des Muthes borgte. Seht auf Schönheit, und ihr werdet finden, daß ſie nach dem Gewichte (des Reichthums) verkauft wird. So weiß man, daß jene krauſen goldenen Locken, die mit den Lüften ihr loſes Spiel treiben, mit ihrer untergeſchobenen Schönheit nur die Ausſtattung eines zweiten Kopfes ſind: der Schädel, der ſie trug, ſchon in der Gruft! — „Zier alſo, ſo ſchließt Baſſanio's Erwägung, iſt die trügeriſche Küſte zu einer gefährlichen See, die ſchöne Schärpe die eine indiſche Schönheit verſchleiert; in Einem Worte: die Scheinwahrheit, die die ſchlauen

Zeiten anlegen, auch den Weiſeſten zu fangen". Darum wendet ſich der Wählende von dem Gold und Silber weg, als dem gemünzten und faßbaren Abbilde jenes ungewiſſen Scheines, und wendet ſich zu dem Blei, das mehr droht als gleißend verſpricht. Und ſo iſt nicht ſein Verhältniß allein, ſondern einer reichen Gruppe von Menſchen Verhältniß zu dieſer vergänglichen Scheinhabe, dem Golde, in unſerem Stücke geſchildert. Ein Reichthum von Figuren und Lagen entwickelt, wie der Beſitz in den Menſchen Barbarei und Grauſamkeit, Haß und Verſtocktheit, Angſt und Gleichgültigkeit, Spleen und Leichtſinn erzeugt, und wieder wie er die höchſten Tugenden und Eigenſchaften herausfordert und prüfend bewährt. Weſentlich aber tritt dabei das Verhältniß des äußeren Beſitzes zu einem ganz innerlichen Hange, zur Freundſchaft, hervor. Und dieß iſt zwar von dem Dichter in die urſprüngliche Fabel hineingelegt, aber nicht willkürlich in einandergefügt, ſondern nach der innerſten Natur aus dem gegebenen Stoffe entwickelt. Denn die Frage nach des Menſchen Verhältniß zum Beſitze wird immer zugleich eine Frage nach ſeinem Verhältniſſe zu dem Menſchen ſein, da er nicht von dem Menſchen getrennt zu denken iſt. Der Geizige, der Anderen den Beſitz zu entziehen und an ſich zu reißen ſucht, wird haſſen und gehaßt werden. Der Verſchwender, der gönnt und mittheilt, wird lieben und geliebt werden. Das Verhältniß beider zum Beſitze, ihr Reichthum oder ihre Armuth, wird, ſo wie es ſich ändert, auch ihr Verhältniß zu den Menſchen ändern. Darum iſt die alte Fabel von Timon, von unſerem Dichter in ihrem innerſten Sinne behandelt, zugleich eine Geſchichte der Verſchwendung und eine Geſchichte der falſchen Freundſchaft. Und ſo hat Shakeſpeare in dieſem gegenwärtigen Gedichte zwiſchen den aufgeſtellten Bildern des Geizes und der Verſchwendung, des harten Wuchers und der leichtſinnigen Vergeudung das Bild einer ächten Verbrüderung aufgepflanzt, ſo daß das Stück auch eben ſowohl ein Lied von wahrer Freundſchaft heißen kann. Der uneigennützigſt geiſtige Hang iſt dem eigennützigſt äußerlichen, das ächteſt Weſen-

haſte dem unweſentlichen Scheine gegenüber geſtellt. Denn ſelbſt die Geſchlechtsliebe in ihrer reinſten und innerlichſten Geſtalt iſt durch die Beigabe des ſinnlichen Genuſſes nicht in dem Maaße frei von Egoismus, wie die Freundſchaft, ein Hang unſerer Seele, der ganz auf die Abweſenheit aller Selbſtſucht und Eigenliebe gegründet iſt, und deſſen Reinheit und Höhe an nichts ſo natürlich erprobt wird, als an dem geraden Gegenſatze, dem Beſitzpunkte, der des Menſchen Selbſtſucht und Eigennutz am gewaltigſten aufregt.

Und nun werden wir ſehen, wie die ſcheinbar auseinandergehenden thatſächlichen Verhältniſſe unſeres Stückes auf eine wunderbare Weiſe ineinandergreifen, und mit welcher Weisheit die Hauptfiguren zu einander geordnet ſind.

In der Mitte der handelnden Gruppe ſteht mehr in einer leidenden Stelle der königliche Kaufmann Antonio, von neidenswerthem, unermeßlichem Beſitze, ein Timon, ein Shylock an Vermögen, aber über die Wirkungen, die daſſelbe auf dieſe macht, in einer ganz edlen Natur weit erhaben. Zwiſchen dem Freigebigen und dem Geizhals, dem Verſchwender und Wucherer, zwiſchen Baſſanio und Shylock, zwiſchen Freund und Feind geſtellt, iſt er von den Laſtern auch nicht ferne angefochten, denen dieſe verfallen ſind; von der Sorge um ſeine Habe, die ihm die Salanio und Salarino zutrauen, die in ihrem Beſitze ihre Sklaven ſein würden, iſt in ihm nicht die kleinſte Spur zu entdecken. Aber ein anderes Uebel hat ſein großer Beſitz über ihn verhängt, die Krankheit der Reichen, die durch nichts erſchüttert und geprüft worden ſind und den Drang der Welt nie erfahren haben. Eine Schwermuth hat ihn erfaßt, deren Quelle Niemand kennt; er hat ein Vorgefühl irgend einer Gefahr, wie es Shakeſpeare allen feinfühligen, reizbaren Naturen zu leihen pflegt. In ſeinem Spleen hat er, wie alle hypochondre Menſchen, ein Wohlgefallen an heiterer Geſellſchaft; er iſt von einer Zahl von Schmarotzern und Schmeichlern umgeben, worunter Eine edlere Figur, Baſſanio, mit dem allein ihn ein tieferer Zug der Freundſchaft zuſammenknüpft.

Er iſt freundlich, mild, freigebig gegen alle, ohne ihre Streiche zu wiſſen, ohne ihre Luſt zu theilen; die Beweglichkeit, der Humor des geſchwätzigen Gratiano, dem das Schweigen ſchlimmer als das ſchlimmſte Gefängniß geſchienen hätte, iſt ihm ein Nichts; ſeine Freude an ihrem Umgang iſt eine paſſive, wie ſeine allgemeine Unempfindlichkeit es mit ſich bringt. Seine Natur iſt ruhig und ſchwer bewegt; wie ihn ſein Vermögen und deſſen Verwaltung ſorglos läßt, ſo ſpricht er ein Pfui über die Vermuthung, daß er verliebt ſei; von keiner Untugend berührt, aber auch von keiner Tugend in Bewegung geſetzt, erſcheint er leidenſchaftlos, faſt ein Automat. Dieß iſt eine doppelt glückliche Stellung, die ihm der Dichter mitten unter den thätigeren Charakteren des Stückes gegeben hat: denn wäre er von weniger negativer Größe, ſo würde er alle Anderen in tiefen Schatten werfen, ſo würden wir an ſeiner Gefahr nachher einen zu peinlich aufregenden Antheil nehmen. Daß er aber darum nicht ganz fühllos erſcheine! Denn in Einem Stücke zeigt er doch, daß er Galle, daß er Fleiſch und Blut mit uns Anderen theile. Dem Wucherer, dem Juden Shylock gegenüber ſieht man ihn in einer Leidenſchaft, die halb aus ſittlichen und geſchäftlichen Grundſätzen, halb aus Unduldſamkeit und religiös-nationaler Abneigung fließt. Der Ehrenpunkt des Großwaarenhändlers gegen den Wechsler und Wucherer treibt ihn bis zu den grellen Ausbrüchen des Haſſes, daß er Shylock wohl an der Börſe ſchimpft über ſeinen Wucher, ihn einen Hund nennt, ihn tritt, ihm in den Bart ſpeit. Dafür empfängt er eine Lehre für ſein Leben in dem Proceſſe mit dem Juden, den er ſich in ſeiner gleichgültigen Fahrläſſigkeit über den Kopf wachſen läßt. Dieſe Lebensgefahr ergreift ihn und rückt den ſcheinbar Fühlloſen uns plötzlich nahe; er leidet, daß hoch und niedrig ſich für ihn verwenden; er ſelbſt tritt Shylock mit einer Bitte an; ſeine Lage zehrt ihn ab; die Erfahrung iſt nicht an ihm verloren; ſie iſt eine Kriſe, ſie iſt die Schöpfung eines neuen Lebens für ihn; er ſucht zuletzt, da er Herr und Meiſter über ihn iſt, ſeinen alten Haß gegen Shylock

nicht mehr hervor, und in Baſſanio's Glück und geprüfter Freundſchaft liegt für den aufgerüttelten Mann der Apathie hinfort die Quelle eines verjüngten und veredelten Daſeins.

Unbekannt mit dieſem Freunde Baſſanio's lebt auf Belmont deſſen Geliebte Portia, das Gegenbild des Antonio, auf die Shakeſpeare alle die thätigen Eigenſchaften gehäuft hat, die er dem Antonio entzog, ohne daß dieß in dem beſcheiden im Hintergrund gehaltenen weiblichen Weſen ſo übermächtig hervorſteche, wie wir glaubten daß die ähnlichen Eigenſchaften, in dem Manne vereinigt, dieſen allzugroß über die andere Charaktergruppe erhoben haben würden. Gleichwohl iſt Portia auch ſo die bedeutendſte Geſtalt in unſerem Drama, und auch deſſen eigentlicher Mittelpunkt, da der Knoten um ihretwillen, ohne ihre Schuld und ihr Wiſſen, geſchürzt und durch ſie und ihr wiſſentliches Verdienſt auch gelöst wird. Sie iſt eben ſo königlich reich wie Antonio, und wie dieſer von Schmarotzern, ſo iſt ſie von Werbern aller Welt umlagert. Auch ſie iſt wie Antonio, und mehr als Er, von jeder ſtörenden Einwirkung ihres Beſitzes auf ihr inneres Weſen ganz frei. Sie führt ihres Vaters Willen aus, um ſich vor einem Ehegatten ſicher zu ſtellen, der ihre Schönheit nach dem Gewichte kaufen möchte. Ohne dieſen Willen war ſie aus ſich ſelbſt auf dieſem Wege; von fürſtlichen Freiern umworben liebt ſie den Baſſanio, von dem ſelber ſie wußte, daß er ganz arm ſei. Auch ſie wie Antonio iſt melancholiſch, aber nicht aus Spleen, nicht aus ſchwerem Blute, nicht ohne Anlaß, nicht aus jener Langeweile des Reichthums, ſondern gerade aus Leidenſchaft, aus ihrer Liebe zu Baſſanio, aus Sorge um den zweifelhaften Ausgang jener Wahl, die ihre Liebe an den Zufall zu verrathen droht. Eine ganz überlegene Natur ragt ſie über Antonio und Baſſanio hervor, wie Helena über Bertram, mehr als Roſaline über Biron und Julie über Romeo: es ſcheint daß Shakeſpeare damals ſeine Frauencharaktere ſchuf und ausſtattete aus der Anſicht, daß das Weib aus beſſerem Stoffe gemacht ſei als der Mann. Um der Reinheit ihres

Weſens willen wird ſie mit einem Heiligenbilde, um ihrer Willensſtärke mit Brutus' Portia verglichen; Jeſſica nennt ſie ohne Gleichen auf Erden, für ihren Gatten ein irdiſches Paradies. Die ſchönſten und widerſprechendſten Eigenſchaften, männliche Entſchloſſenheit mit der weiblichſten Zartheit, ſind in ihr verſchmolzen. Sie iſt muſikſinnig und thatkräftig, muthwillig und ernſt; ſie iſt heiter und fromm zugleich, fromm nicht vor aber nach der That; und auch ihre Umgebung iſt ſo gewählt; ihre luſtige Freundin Neriſſa iſt dieſer ſelben Art, voll Neckerei und Muthwille, aber von ſo friſcher Kraft und ſolcher Anhänglichkeit an Portia, daß ſie ihrem Gratiano nur ihre Hand für den Fall verſpricht, daß Baſſanio's Wahl einen glücklichen Ausgang hat. Dieſem Manne ihrer Liebe ſtellt ſich Portia dar wie ein roher Edelſtein, obwohl ſie ihn weit überſieht; ſie gibt ſich ihm in der weiblichſten Beſcheidenheit hin, obwohl ſie ihn zu lenken fähiger iſt. Sie iſt allen Verhältniſſen überlegen, das iſt ihr höchſter Preis; ſie würde ſich in jeden Gatten gefunden haben, darum durfte ihr der Vater dieſe Wahl vorſchreiben; er durfte es thun mit dem unbedingteſten Vertrauen: ſie weiß den Inhalt der Käſtchen, aber ſie verräth ihn nicht. Sie hat dem Baſſanio einſt mit ihren Augen die erſte Botſchaft geſchickt und jetzt hielt ſie ihn gerne einige Monate, ehe er wählt, um einen kurzen Beſitz wenigſtens ſicher zu haben, aber kein Wink erleichtert ihm ſeine Wahl. Und doch hat ſie mit heißem Blute zu kämpfen, das gern über das Teſtament hinwegſpränge; es iſt für ſie eine Verſuchung, aber ſie beſteht ſie mit Ehre und Feſtigkeit. Nur die ganz würdeloſen Freier* weiß ſie mit ihrem Betragen zu ſcheuchen, raſch im Urtheil, in der Kenntniß der Menſchen gewandt und ſicher in ihrer Behandlung; ſo überlegen in dem Allem, daß man nachher ihr Auftreten als Richter vollkommen begreift.

* Portia's humoriſtiſche Ueberſchau derſelben muß auf einem verbreiteten Hang der Zeit beruht haben, ſich auf dieſe Weiſe an fremden Nationalcharakteren zu reiben, da Sully eine ganz ähnliche Revue ſeinem Heinrich IV. in den Mund legt.

Berühmte Schauſpielerinnen, Mrs. Clive zu Garrick's Zeit, haben dieſe Urtheilsſcene zu einer Poſſe benutzt um lachen zu machen, wo das höchſte Pathos ſpielt und ein erhabener Charakter die feinſten und heiligſten inneren Zwecke verfolgt.

Zwiſchen beiden, Portia und Antonio, ſteht Baſſanio, des Einen Freund, der Anderen Geliebter, zwiſchen den unermeßlich Reichen ganz arm, in ſeinen Vermögensverhältniſſen zerſtört, leichtfertig, auf Koſten des Freundes verſchwenderiſch. Er ſcheint ganz zu der ſchmarotzenden Klaſſe der Freunde Antonio's zu gehören. Von Gemüthsart iſt er mehr zu dem luſtigen Gratiano geneigt als zu Antonio's bitterm Ernſte; mit der Frage: Wann werden wir lachen? tritt er auf die Bühne; und alle heiteren und loſen Streiche theilt er mit den leichtfüßigen Genoſſen. Noch einmal leiht er 3000 Dukaten, um einen wunderlichen Argonautenzug nach „dem goldenen Vließe" zu machen, um ſie an ein blindes Abenteuer, an die Zufallswerbung einer reichen Erbin zu ſetzen. Der Freund muß ſeine Sitte brechen nie auf Zins zu borgen, muß den Handel mit dem Juden eingehen auf jene blutige Bedingung und der Abenteurer nimmt dieſes Darlehen mit dieſen Opfern an. Und ehe er auszieht, noch am ſelben Tage und Abend, kauft er mit dieſem Gelde ſeinen Dienern ſchöne Livreen und hält eine luſtiges Gelage zum Abſchied, während welchem des geladenen Juden Tochter von Einem der freigeiſtigen Geſellen entführt wird. Iſt nicht Alles, als ob er nur der Scheinfreund dieſes reichen Mannes wäre, um ſein Geld zu leihen, und nur der Scheinliebhaber dieſer reichen Frau, um mit ihrem Gelde ſeine Schulden zu bezahlen?

Aber dieſer ſtille Antonio ſchien den Mann unter dem ſchlechten Scheine als von beſſerer Art zu kennen. Er kannte ihn wohl als *etwas* zu verſchwenderiſch, aber nicht unheilbar, als Einen, der ſich auch einzuſchränken bereit und fähig war. Er kannte ihn als den, der ſtets im Auge der Ehre ſtand, und er lieh ihm ohne Zweifel an ſeine Rechtlichkeit. Sein Vertrauen war unbegrenzt, und er tadelt

ihn mehr, weil er zweifelt ob er ſein Aeußerſtes für ihn thun werde, als wenn er ihm Alles durchgebracht hätte. In ſeiner Schwermuth kettet ihn gerade nur dieſer Mann an die Welt; ihre Freundſchaft bedarf nicht glänzender Worte, ſie iſt ſcheinlos ächt. Das Auge voll Thränen beim Abſchied ſagt dem Baſſanio, was er Antonio werth iſt; die Annahme gerade des Darlehens muß Antonio's Vertrauen bezahlen. Den derben und rückſichtsloſen Gratiano, deſſen Scherze dem Freund unverfänglich, der Welt ein Anſtoß ſind, bedeutet er ernſt zu Anſtand und Sitte auf dem Werbezug um die edle Portia, und jener Abſchiedsſchmaus diente zu einer tugendhaften Sünde, dem unnatürlichſten Vater die lieblichſte Tochter zu entziehen. Da er zu Portia kommt, geht er in ihren weiblich weichlichen Antrag, zwei Monate ihren Umgang ſicher zu genießen, nicht ein: er will nicht auf der Folter liegen und dringt mit männlichem Entſchluſſe auf die Entſcheidung. Seine Wahl, die Beweggründe ſeiner Wahl zeigen ihn eben als den Mann nicht des Scheins, ſondern des ächten Weſens: ſeine bedeutſame Rede über dieß Grundthema des Stückes ſteht hier in dem wahren Kern und Mittelpunkte deſſelben. Die Scene ſeiner Wahl, unter Muſik, unter der Begleitung von Portia's angſtvollen Blicken und marternder Qual muß geſehen werden, um genoſſen zu werden: Beider Liebenswürdigkeit und Innigkeit ſpielt hier in dem höchſten Glanze. Als er das Bildniß gewahrt, ahnt er wohl ſein Glück, aber er wagt es noch nicht zu hoffen und vertieft ſich ergriffen nur in das Kunſtwerk; als die Rolle ihm ſeinen Sieg verkündet — ein Tuſch der Inſtrumente wird ſeine Worte erſt in ihr rechtes Licht heben — will er ſich dennoch erſt bei dem Urbilde die Beſtätigung holen; und ſie, die vorher zitternd jeder ſeiner Bewegungen folgte, faßt ſich bei dem glücklichen Entſcheide in ſeliger Mäßigung und gibt dem geblendeten Manne des Glückes erſt durch ihre Rede voll weiblicher Hingebung ſeine Beſinnung wieder.

Baſſanio's Wahl iſt vom Glücke gekrönt, oder richtiger: ſeine weiſe Erwägung der Zwecke des Vaters und ſeiner räthſelhaften Auf-

gabe findet ihren verdienten Lohn. Seine ſchöne Lehre vom Schein ſoll aber auch auf der Stelle erprüft werden, ob ſie auch That und Wahrheit ſein werde. Sein abenteuerlicher Zug iſt gelungen durch ſeines Freundes Mittel und Darlehen. In demſelben Momente aber, da er auf dem Gipfel ſeines Glückes iſt, iſt nun ſein Freund auf der Spitze des Unglücks und der äußerſten Lebensgefahr, und dieß eben durch das Mittel und Darlehen, das Baſſanio zu ſeinem Glücke geholfen hat. Mitten in die Blüte ſeiner bräutlichen Seligkeit fällt der Schauer der Nachrichten von Antonio. Jetzt zeigt ſich die Aechtheit des Freundes. Die Nachricht ſtört ſeine ganze Natur auf. Er geht am Hochzeittage — Portia ſelbſt will nicht, daß er zuvor ihr Gatte werde —, um den Freund zu retten, um das geborgte Geld dreifach zu zahlen, in der Hoffnung das Recht im Nothfall biegen zu können. Aber ſeine Portia bewährt auch hier ihre überlegene Art. Sie ſieht ſchärfer, welche unvermeidliche Grube der unmenſchliche Jude Antonio gegraben hat; ſie ergreift den ſicherſten Gedanken, mit dem Recht und Geſetze ſelber zu retten; ſie hat dabei den Plan, den Mann ihrer Liebe zu prüfen. Auch hier wirkt der Gedanke der Anlage des ganzen Stückes auf's innigſte mit. Ihr war ja durch die Anordnung ihres Vaters eine eigene Wahl verſagt; ihr Wohlgefallen an Baſſanio ruhte nicht auf langer Kenntniß; der zufällige Bund ſcheint ihr erſt durch eine ernſte Probe die rechte Weihe und Bürgſchaft zu erhalten; ſie will ihn und ſeinen Freund, ſie will ihn an ſeiner Freundſchaft prüfen. Sie faßt, wie Bräute gern thun, die Freundſchaft ihres Geliebten auf's ideellſte auf: Lorenzo preist ſie wegen ihres hohen Begriffs von Freundſchaft, noch ehe er weiß was ſie gethan hat; ſie will ſich von der Art dieſer Freundſchaft überzeugen, um aus ihr auf die Natur von Baſſanio's Liebe zu ſchließen. Sie rettet ihren Freund aus Verzweiflung und den Freund ihres Freundes vom Tode in derſelben Stunde, da ſie unter ihren Foltern ihren Werth beobachtet. Antonio hat in dieſer Kataſtrophe zu büßen, was er an Shylock durch Härte geſündigt, Baſſanio was er durch Leicht-

ſinn, durch Verſchwendung, durch Theilnahme an den Prellereien des Juden verſchuldet: Beider beſtes Theil kommt unter dieſen Leiden in ihrer Liebe zu einander zu Tage, und Antonio's Worte, die Siegel dieſer Freundſchaft, müſſen Portia tief in's Herz dringen. Aber mit gleich großer Erſchütterung hört ſie die Worte ihres Baſſanio: daß er ſein Weib, ſein jüngſtes Glück preis geben wolle, um das Unglück zu verhüten, das er veranlaßt habe. Dieſe ihre Hintanſetzung muß ſie entzücken; das war die Feuerprobe beſtanden. Indem ſie das Wort in einen Scherz kehrt, hat ſie die tiefſte Bewegung zu bemeiſtern: mit dem Worte iſt erſt die Sühne gegeben, die Baſſanio ſchuldig war. Er verdient ſich durch die Bereitwilligkeit zu dieſem Opfer erſt den Freund, den er durch die Werbung dieſes Weibes und die Werbemittel, die ihm Antonio gegeben, dem Tode nahe gebracht, und er verdient ſich dadurch erſt das Weib, die nicht glücklich gewonnen heißen konnte durch ein Glücksloos, das zugleich das Unheilsloos des Freundes war. Dieſe Prüfung Baſſanio's wird von Portia im letzten Acte des Stückes fortgeſetzt. Man hat von dieſem Acte immer geſagt, er ſei zur Befriedigung des äſthetiſchen Bedürfniſſes zugefügt, um den peinlichen Eindruck der Gerichtsſcene zu verwiſchen, aber er dient zugleich auch dazu, dem moraliſchen Intereſſe, in einer letzten Bewährung der Aechtheit dieſer Freundſchaft, genug zu thun. Der rettende Richter fordert von Baſſanio zur Belohnung den Ring, den ihm ſeine Frau wegzugeben verboten hatte. Antonio ſelbſt bittet ihn darum den Ring zu geben und legt ſeine Freundſchaft in die Wage gegen den Befehl der Frau; Liebe und Freundſchaft ſind in einem letzten für den Zuſchauer heitern, für den Geprüften ſehr ernſten Zuſammenſtoße: die Freundſchaft muß es davon tragen, wenn die Liebe ächt ſein ſoll. Er ſetzt das Weib dem Freunde nach, da er das Weib nur durch den Freund erhalten hat. Und er bewährt ſo in einem Falle, der für ihn eine peinliche Wahl ſtellte, daß es ihm mit jenem Worte ein Ernſt war, das Weib dem Freunde zum Opfer fallen zu laſſen, damit der Freund nicht

dem Weibe zum Opfer falle. Er bewährt in dieſem brutusartigen ſtrengen Spruche gegen das was ihm das Liebſte war, daß er dieſer Portia würdig ſei.

Dieß ſind die Züge verſchiedener aber der edelſten Verhältniſſe, Beziehungen und Verwickelungen zwiſchen Menſch und Menſch, zwiſchen Werth und Beſitz. Shylock iſt das Gegenbild, das man kaum zu erklären braucht, obwohl freilich in dieſer Zeit der Verwilderung von Kunſt und Sitte die Gemeinheit und Verrücktheit ſo weit gehen konnte, aus dieſem Auswurf der Menſchheit auf der Bühne einen Märtyrer und einen Helden zu machen*. Der Dichter hat dieſem Charakter allerdings, um ihn nicht ganz unter all unſer Intereſſe herabſinken zu laſſen, die Empfindung ſeiner Paria-Lage gegeben, und hat ſeinen Haßausbrüchen gegen Chriſten und Ariſtokraten auch ächte Beſchwerdegründe unterlegt. Er hat auch den Wucherer nicht aus dem Chriſtenhaſſe der Zeit gegen alles was jüdiſch war gezeichnet, ſonſt hätte er Jeſſica nicht ihren lieblichen Charakter zugetheilt. Aber von der Emancipation der Juden freilich wußte er nichts und am wenigſten von der Emancipation eben dieſes Juden, den Burbadge zu Shakeſpeare's Zeit in abſchreckender auch äußerer Geſtalt, mit langer Naſe und rothem Haar gab, und deſſen innere Häßlichkeit, deſſen verhärtete Natur weit weniger von Religionshaß beſtimmt iſt, als von dem ſchrecklichſten aller Fanatismen, dem des Geizes und Wuchers. Er haßt wohl die Chriſten als Chriſten, und ſo auch den Antonio, der ihn mishandelt hat, aber er haßt ihn weit mehr, weil er ihm aus einer Uneigennützigkeit, die er niedrige Einfalt nennt, den Handel verdirbt, weil er nicht auf Zins leiht, den Zinsfuß herabdrückt, ihm eine halbe Million geſchadet hat. Ihn hat der Reichthum zum entfernteſten Gegentheil von dem gemacht, was Antonio dadurch geworden war, der überall gleichgültig, unvorſichtig, ſorglos, großartig erſcheint. Dagegen iſt

* Der Engländer Kean ſcheint das aufgebracht zu haben.

Shylock kleinlich beſorgt, vorſichtig umſchauend, ſyſtematiſch ruhig, innerlich immer abſpringend beſchäftigt wie der ächte Sohn ſeines Geſchlechts, kein kleinſtes Mittel, keinen kleinſten Zweck verſchmähend, klügelnd auf den Pfennigerwerb, ſo weit hin auf die Zukunft und auf kleine Erfolge ausſehend, daß er den gefräßigen Lanzelot in Baſſanio's Dienſt gibt, daß er bei Baſſanio gegen ſeinen Grundſatz zu Nacht ißt, nur um den Verſchwender ärmer machen zu helfen. Dieſer Zug iſt ihm mit wahrer Meiſterſchaft von dem Dichter geliehen, um nachher die barbariſche Bedingung zu erklären*, unter der er Antonio jene verhängnißvolle Summe darleiht. Shakeſpeare hat nach ſeiner Art das Aeußerſte gethan, um dieſen unwahrſcheinlichen Grad der Grauſamkeit (die nach Baco's Worten jedem Guten ohnehin als eine fabelhafte tragiſche Fiction erſcheint,) glaublich zu machen. Antonio hat Shylock mishandelt; er hat im Augenblick des Anleihens Luſt ihn wieder zu mishandeln; er fordert ihn auf ihm zu leihen als einem Feinde; er ſchiebt ihm faſt den Gedanken unter, den der Jude wie zum Scherz zur Bedingung des Darlehens ſtellt, das er im Ernſte, Er, der um Wucher Geſchmähte, dem Manne der nie auf Zins borgt, großmüthig nun auch ohne Zins dahingeben will. Dieſelbe abgefeimte Berechnung und Ausſicht liegt dem unter, die auf alle Fälle Einen Vortheil zieht; im Einen Falle den Schein der Uneigennützigkeit, im Anderen die Gelegenheit zu einer furchtbaren Rache. Hätte der Jude wirklich theilweiſe mit dem Gedanken an eine ſolche Rache nur geſpielt, ſo thut der Dichter Alles den Scherz zum gräßlichen Ernſte werden zu laſſen. Das Geld hat aus dem Herzen dieſes Menſchen Alles Menſchliche getilgt, er weiß von Religion und Sittengeſetz nichts, als wenn er die Bibel zur

* Shylocks Bedingung des Pfundes Fleiſch, das anſtößigſte und abſtoßendſte für uns in dem Stücke wie in ſeinen Quellen, muß nicht allzuſehr auffallen: es gab ein barbariſches altrömiſches Geſetz, das dem Gläubiger Recht auf des Schuldners Leben oder Freiheit gibt, und mehreren Gläubigern das Recht gab, ſelbſt ihn in Stücke zu theilen bei Verluſt des Rechtsantheils, wenn einer zu viel oder zu wenig ſchnitt.

Rechtfertigung ſeines Wuchers anführt, er weiß von keiner Gnade als zu der er gezwungen werden kann; in ihm wohnt nichts von Billigkeit und Erbarmen, nichts von verwandtſchaftlichem Gefühle. Seine Tochter wird ihm entführt; er wüthet nicht weil ſie ihm geraubt wurde, ſondern weil ſie ihn bei ihrer Flucht beraubt hat; er wollte ſie todt vor ſich ſehen, wenn nur die Juwelen und Steine in ihren Ohren wären, begraben zu ſeinen Füßen, wenn nur die Ducaten in ihrem Sarge. Das Geld zu ihrer Verfolgung angewandt reut ihn; wie er von ihrer Verſchwendung hört, bringt ihn der rettungsloſe Verluſt ſeiner Ducaten in neue Wuth. In dieſer Lage ſchnaubt er ſchon nach Rache, noch ehe eine Ausſicht dazu da iſt, gegen Antonio, der durch lange Kränkungen Grimm und Haß in dem Juden geſpeichert hat, mit deſſen Beſeitigung ſein wucheriſcher Handel ohne Gegner iſt. Die Verhärtung und Verſteinerung ſpielt in ihm fort, bis er auf der Spitze ſeiner Bosheit in die Grube fällt die er gegraben hat, und dann, nach den Begriffen des Zeitalters, in den Handlungen Antonio's und des Herzogs erfährt, wie Gnade in chriſtlicher Geſinnung andere Thaten wirkt, als der unbarmherzige Götze der Welt, der ihm allein ſeine Geſetze ſchrieb. Dieß ſchauerliche Gemälde von den Wirkungen der Beſitzgier, wie ſtark es aufgetragen iſt, wird dem doch keine Carikatur ſcheinen, der je in Geſchichten von Spielern und Geizhälſen auf ähnliche Erſcheinungen aus der wirklichen Welt geſtoßen iſt.

In dem Sinne nun, den wir dem Kaufmann von Venedig geben, gehen die ſämmtlichen, auch Nebenfiguren des Stückes vollkommen auf. So die ſelbſtſüchtigen Werber der Portia, die von Glanz und Schein beſtochen fehlwählen. So die ſchmarotzenden Genoſſen Antonio's, die ihn mit ſeinem Glücke verlaſſen, die redenden Halbfreunde, die ſeine Gefahr früher ahnen als er ſelbſt und nicht einmal an Baſſanio ſchreiben. So Lorenzo und Jeſſica, ein verſchwenderiſches leichtſinniges Paar, die vom Zwange los, ihr entwandtes Gold ohne Weiteres in Genua verpraſſen und für Affen

hinweggeben und gleich als ausgehungerte Leute nach Belmont kommen. Die kleine Jessica ist von dem Dichter nicht höher gestellt, als sie ohne Mutter in einer Umgebung von Shylock und Lanzelot werden konnte, bei einem übrigens ganz kindlich naiven, treuen, makellosen Gemüthe, und, wenn man Lorenzo's Worten und ihrem sicheren Herausfühlen der Größe Portia's trauen darf, von einer Anlage zu wirklicher Weisheit. So wie sie ist, ist sie ganz ein sittiges Kind, das die Unnatur der Verhältnisse an der Schwelle des moralischen Bewußtseins zwingt, sich ihres Vaters zu schämen, von ihm zu fliehen in Pagenkleider versteckt, die ihrer leicht erregten Schamhaftigkeit peinlich sind. So zartfühlend weiblich, hat sie keinen Gewissensscrupel, sich selbst und seine Ducaten und Juwelen ihrem Vater wegzustehlen. Ein neues Verhältniß dieses Wesens zur Habe tritt heraus: es ist das des unerfahrenen Kindes, das mit ihrem Werthe ganz unbekannt ist, das sie ohne Arg und Besinnen für Tand hinwegwirft, das in dem väterlichen Hause weder Familiensinn noch Hausssinn und Haushalt kennen gelernt hatte. Darin ist Lorenzo ihr nur zu verwandt, obwohl er sie weiß machen möchte, er sei als Mann das was Portia als Weib ist; Antonio, der sie besser kennt, nimmt Beide unter seine Vormundschaft und verwaltet ihnen ihre Erbschaft. Auch Lanzelot läßt sich auf jenen allgemeinen Gedanken des Stückes zurückbeziehen. Gefräßig und roh wie er ist, hat auch er einen Hang zur Unwirthschaftlichkeit; so wie er Bassanio kennt, würde er es besser in dem Hause des Juden haben, aber er geht aus einer Art Ehrgefühl lieber zu dem armen Freigebigen, als daß er bei dem reichen Geizhalse aushielte. Sonst ist die Scene mit seinem Vater, wie schon oben angedeutet ward, in einen parodischen Gegensatz zu dem Verhältnisse Jessica's zu dem ihrigen gebracht. Der Nachdruck jener Scene liegt in den Worten, daß der Sohn eines Vaters doch immer herauskommen müsse, daß sich kindliches Gefühl nie verleugnen könne, selbst nicht bei einem so plumpen und rohen Gesellen wie dieser ist. Wie viel

mehr ſollte es bei einem ſo ätheriſchen Weſen wie Jeſſica! Aber daß er es eben nicht iſt, das iſt der ſtärkſte Schatten, den der Dichter auf Shylock geworfen hat; er hat damit keinen auf Jeſſica werfen wollen. Sie iſt verdammt, ſagt Shylock. Wohl, antwortet ihm Salarino, wenn der Teufel ihr Richter iſt.

2. Hiſtoriſche Stücke.

Wir haben die Gruppe der erotiſchen Stücke aus der zweiten Periode der dramatiſchen Dichtung Shakeſpeare's an uns vorübergehen laſſen; wir wenden uns zu der Gruppe der Hiſtorien, die ſich der Zeitrechnung nach in folgender Weiſe ordnet. Richard III., der ſich dem Stoffe nach eng an die drei Theile von Heinrich VI., die wir beſprochen haben, anſchließt, iſt auch der Zeit nach unter den ſelbſtändigeren Shakeſpeare'ſchen Hiſtorien zuerſt geſchrieben. Die Bearbeitung der letzten Theile von Heinrich VI. fällt nicht lange vor 1592; den Richard III. ſetzt Collier 1593, die neueren Herausgeber nehmen an, daß er etwas ſpäter, nicht lange vor dem erſten Drucke des Stückes (1597) geſchrieben ſei. Der ſo geſchloſſenen Tetralogie von der Erhebung und dem Falle des Hauſes York ſtellte dann Shakeſpeare die Tetralogie von der Erhebung des Hauſes Lancaſter gegenüber: Richard II., gleichfalls 1597 gedruckt, muß zwiſchen Richard III., und Heinrich IV., wohl nicht lange nach dem erſteren Stücke, geſchrieben ſein; die zwei Theile von Heinrich IV. 1597—98, Heinrich V. 1599. Abgetrennt nach Stoff und Inhalt iſt von dieſer Reihe der König Johann, aber der Zeit nach fällt auch Er in dieſe zweite Periode des Dichters (vor 1598). Nur Heinrich VIII. gehört der ſpätern dritten Periode an und wird aus dieſem und aus andern Gründen an anderer Stelle von uns beſprochen werden.

Der Dichter bewegt ſich hier in einer rein entgegengeſetzten Sphäre. Bisher haben wir ihn in dem Bereiche des privaten Lebens, der perſönlichen Exiſtenz, beſchäftigt mit der Herzensgeſchichte einzelner Menſchen oder mit den Ausgeburten ihres Gehirns geſehen; hier, in der Reihe der hiſtoriſchen Stücke, iſt er in das große äußere Weltleben, in Staat und Geſchichte vertieft und von politiſchen und vaterländiſchen Gedanken, nicht blos von ſittlichen Ideen und pſychologiſchen Wahrheiten bewegt. Und der Dichter zeigt ſich in dieſem Gebiete der Thaten und des großen Ehrgeizes nicht minder heimiſch, als in den Regionen des innerlichen Gefühls- und Gedankenlebens der Menſchen. Gebunden von der geſchichtlichen Ueberlieferung und der nüchternen Wirklichkeit des Stoffes iſt er als Dichter nicht minder groß, als in den phantaſtiſchen Gebilden der Luſtſpiele, die ſeine freie Erfindung ſind. Welch einen unermeßlichen Spielraum dieſe doppelte Ausbreitung des Shakeſpeare'ſchen Geiſtes ſeiner Dichtung gab, liegt vor Augen; welch eine Ueberlegenheit der menſchlichen Begabung dieſe zweiſeitige Natur ausdrückt, wollen wir nur an Einer, uns Deutſchen leicht faßlichen, Vergleichung zu verdeutlichen ſuchen. Es iſt Goethe's mehrfache Klage geweſen, daß ihm in ſeiner deutſchen Umgebung das große Staats- und Geſchichtsleben abging, in dem Shakeſpeare ſtand, daß ihm der große Markt eines Volkverkehres fehlte, der ihn früh an den umfaſſenden geſchichtlichen Weitblick gewöhnt hätte; und wir müſſen wohl bekennen, daß unter dieſem Mangel ſein dichteriſcher Genius, wie groß wir ihn auch achten, verengert und verkümmert ward und unter dem geblieben iſt, was er im anderen Falle hätte leiſten und wirken müſſen. Wir haben das, was Shakeſpeare in ſich vereinigte, nur getrennt in unſeren beiden Dramatikern: das große Geſchichtsleben der äußeren Thaten in den hiſtoriſchen Dramen Schiller's, dem die gemüthliche Seite des Menſchen nicht aus ſo reichen und feinen Erfahrungen wie Goethen geöffnet war, und dagegen das innere Seelenleben des Einzelnen bei Goethe, dem umgekehrt die Geſchichte fremd und un-

heimlich war. Durch dieſe Trennung iſt dem Gefühls- und Gedankenleben, der Welt der Empfindungen und Ideen in den Dichtungen des Einen gemeinhin der große Hintergrund des Volks- oder Staatslebens entzogen, auf dem Shakeſpeare faſt immer auch ſeine Gemälde des privaten und einzelnen Lebens aufzieht, und in den Geſchichtſtücken des Anderen vermiſſen wir die pſychologiſche Vielſeitigkeit und den Reichthum des Individuellen, das in Shakeſpeare's Hiſtorien niemals mangelt. Wir beſitzen ein Ganzes in zwei Hälften, was weit nicht daſſelbe iſt, als das Ganze im Ganzen zu haben. Denn wir parteien uns aus dieſem Grunde unter zwei Schriftſteller, wo England ganz und ungetheilt dieſem Einen gehört; wir verblenden uns in der Leidenſchaft dieſer Parteinahme für den Einen, während beider Naturen und Weſen zuſammengefaßt erſt das Bild einer vollendeten Menſchheit ausmacht, das der Hingebung ganz würdig iſt.

Betrachten wir die Reihe der hiſtoriſchen Dramen Shakeſpeare's für ſich und ſuchen nach ihrem Werthe als einer unterſchiedenen Gattung dramatiſcher Werke, ſo fällt die vaterländiſche und politiſche Bedeutung derſelben zuerſt in's Auge. Die Engländer beſitzen an dieſer Gruppe von Schauſpielen, wie Schlegel ſagte, eine große dramatiſche Epopöe, mit der kein anderes Volk etwas zu vergleichen hat. Faſt ſämmtliche hiſtoriſche Stücke, auch die Nichtſhakeſpeare'ſchen eingeſchloſſen, deren Stoff aus der engliſchen Geſchichte genommen iſt, erſchuf die engliſche Bühne in nicht viel mehr, als Einem Jahrzehnt, in dem glücklichſten Zeitpunkt der glücklichen Regierung Eliſabeth's, wo eine ſeltene nationale Erhebung das ganze engliſche Volk durchdrang. Schon früher einmal war das Nationalgefühl Englands zum erſtenmale groß geworden und ſein ritterlicher Ruhm war zu einer Zeit, da die Völker einander noch ſehr unbekannt waren, durch ganz Europa gedrungen, als das kleine Inſelvolk unter jenen Eduard III. und Heinrich V. ſiegreich in Frankreich Fuß gefaßt hatte. Nachher war ſeine Macht und ſein Selbſtgefühl in den inneren Parteikämpfen und unter dem Verluſte der früheren Eroberungen gänzlich herab-

geſunken, und hatte ſich nur langſam ſeit Heinrich VII. wieder erholt. Erſt in Eliſabeth's Zeit nahm die engliſche Geſchichte wieder eine ſolche Geſtalt, die auch die Maſſen an das Vaterland erinnerte und dem Volksgefühle neue Nahrung bot. Die gefeierte Königin ward über die Waffen und die Ränke ihrer Feinde, der Franzoſen, der Päbſte, der Spanier Meiſterin und das Schickſal kam ihren Verdienſten dabei wunderbar entgegen; das engliſche Volk lernte ſich auf dem überlegenen Standpunkte des Proteſtantismus gegen die finſtere Religion des Spaniers fühlen; die engliſche Seemacht ward damals begründet und feierte gleich in ihren erſten Anfängen die verſprechendſten Siege. Wenn man den Wirkungen dieſer öffentlichen Verhältniſſe des Staates auf die Literatur in England nachſpürt, ſo fällt man zunächſt auf unſere geſchichtlichen Dramen. Wie ſpiegelt ſich da in Shakeſpeare's König Johann und in dem älteren Stücke, das ihm zu Grunde liegt, das proteſtantiſche Selbſtgefühl ab und wie feſt und ſicher werden in Heinrich VIII. die Stützen geprieſen, die der wahren Gottesverehrung den erſten Eingang in England geſchafft haben! Wie beredt ſpricht in Richard II., in Heinrich V. u. VI. der patriotiſche Geiſt des Dichters nicht allein, ſondern auch das Selbſtgefallen eines Volkes, das ſich in glücklichen Erfolgen wieder ſelbſt hat erkennen lernen! Wie ſchlägt die politiſche Ader, wie drängt ſich mehrfach bei Shakeſpeare jener themiſtokleiſche Rath vor, der England einſchärft, all' ſeine Macht und Vertrauen auf ſeine Küſten und ſeine Schiffe zu ſetzen, der Rath, der unzähligemale von Rednern der Parlamente mit Shakeſpeare'ſchen Citaten wiederholt worden iſt! Die ganze Zeit wirkte auf die Erſchaffung und den Geiſt dieſer hiſtoriſchen Stücke, und dieſe ſelbſt wieder wirkten auf den patriotiſchen Geiſt des Volkes zurück. Iſt doch eine Hauptabſicht dieſer Werke, das engliſche Volk an die frühere Periode ſeiner politiſchen Größe wieder zu erinnern, und ihm ſeine Eduarde, ſeine Heinriche, ſeine Talbot, die Schrecken der Franzoſen, wieder vorzuführen. Wie viel dieß aber bedeuten mußte in einer Zeit, wo die Selbſtvergeſſen-

heit der Völker an der Ordnung war, wo Wenige Geſchichte laſen, dieß leuchtet von ſelbſt ein. Eine volksthümliche, nicht einmal zu leſende, ſondern eine angeſchaute Geſchichte, die bald durch die Darſtellung beſchämender Zerwürfniſſe und Niederlagen drückte, bald durch die Schilderung alter Großthaten emporriß und begeiſterte, welch ein Beſitz mußte das damals ſein für ein verjüngtes, phantaſiereiches Volk, da noch viel ſpäter, da noch heutzutage dieſe Stücke für den Engländer dieſelbe Bedeutung behielten, da Staatsmänner wie Marlborough und Chatham von ſich bekannten, daß die erſte Quelle ihrer engliſchen Geſchichtskenntniß Shakeſpeare geweſen ſei. Welche engliſche Bruſt, ruft Thomas Heywood in ſeiner Apologie für Schauſpieler (1612) aus, wenn wir in unſeren vaterländiſchen Hiſtorien einen kühnen Engländer dargeſtellt ſehen, hegt und pflegt nicht ſeinen Muth und Ruhm mit den beſten Wünſchen, als ob der Darſteller der Dargeſtellte wäre? Welche Memme, die einen tapferen Landsmann ſieht, ſollte nicht beſchämt ſein über ihre eigene Feigheit? Welcher engliſche Fürſt, wenn er Heinrich V. oder das Bild jenes ruhmvollen Eduard III. anſchaut, wie er Frankreich verheert, wie er einen großen König in ſeinem eigenen Lande gefangen nimmt, würde nicht plötzlich begeiſtert werden von einem ſo königlichen Schauſpiele? — Wo wäre der Mann, heißt es an einer anderen Stelle dieſer Schrift, wo wäre der Mann von noch ſo geringer Fähigkeit, der nicht über alles Merkwürdige ſich zu unterhalten wüßte von Wilhelm dem Eroberer, ja von Brutus' Landung an bis auf dieſen Tag? Da die hiſtoriſchen Stücke auch den Geſchichte lehren, der ſie nicht in der Chronik leſen kann, da dieſe Spiele geſchrieben ſind zu dieſem Zwecke, die Unterthanen Gehorſam zu lehren, den vorzeitigen Untergang der Empörer, das blühende Glück Derer darzuſtellen, die ſich treu erweiſen und von verrätheriſchen Anſchlägen ferne halten!

Dieſe allgemeine politiſch-patriotiſche Bedeutſamkeit dieſer Stücke iſt ungleich größer, als ihr geſchichtlicher Werth an ſich. W. Schlegel ging ſo weit, zu ſagen, es ſeien in Shakeſpeare's Hiſtorien

„die Hauptzüge der Begebenheiten ſo treu aufgefaßt, ihre Urſachen und ſelbſt ihre geheimen Triebfedern ſo lichtvoll durchſchaut, daß man daraus die Geſchichte nach der Wahrheit erlernen könne". Dem iſt keineswegs ſo; und ſchon aus Einem Grunde nicht. Die genauen Züge der Geſchichte und die wahren Triebfedern der Handlungen lernt man überall nur durch die gewiſſenhafteſte Vergleichung und Prüfung der möglichſt vielen und möglichſt gleichzeitigen Quellen kennen. Shakeſpeare aber war weit entfernt, dieß Geſchäft des Hiſtorikers auf ſich zu nehmen, und er hat nur weiſe daran gethan. Er iſt weſentlich nur Einer einzigen Quelle gefolgt, der Chronik von Holinſhed, die 1577 in zwei Foliobänden, und vermehrt 1586—87 erſchien. Wie er dieſe Autorität und wenige andere hiſtoriſche Quellen benutzte, wie weit er ihnen folgte oder von ihnen abwich, hat Courtenay in einem beſonderen Werke (commentaries on the hist. plays of Sh. 1840) im Einzelnen nachgewieſen; und er kommt zu dem Ergebniſſe, daß der hiſtoriſche Werth dieſer Stücke nicht ſo hoch angeſchlagen werden darf, ein Ergebniß, das dem Dichter keinerlei Abbruch thut, vielmehr nur größere Ehre bringt. Shakeſpeare hat bei der Benutzung jeder und aller ſeiner Quellen nur Ein Geſetz gehabt, das er auf die trockenſte Geſchichtschronik wie auf die phantaſtiſchſte Novelle gleichmäßig anwandte: er ſuchte nach Natur und innerer Wahrheit; und dieſe nahm er als ſein Eigenthum in Beſchlag wo er ſie fand, und ihr Gegentheil verwarf er, welche Autorität ſie ihm auch bieten mochte. Er fand Geſchichtszüge und Motive in der einfältigen Natur des Alterthums bei Plutarch, ſo wie ſie ſeiner menſchlichen Betrachtungsweiſe unbedingt zuſagten, und er ſchrieb ſie in ſeinen römiſchen Stücken mit merkwürdiger Selbſtverleugnung gerade nur ab; er fand umgekehrt rohe Abenteuer ohne Motive in einem chronikaliſchen Fragment vom Prinzen Hamlet und geſtaltete daraus ſelbſterfinderiſch jenes tiefſinnige Gedicht aus Handlungen und Triebfedern, die ganz ſein Eigenthum heißen müſſen; er fand in einem mittleren Verhältniſſe der Brauchbarkeit zwiſchen dieſen beiden

Quellen annaliſtiſche Geſchichte vermiſcht mit unſicheren Sagen und Mythen bei Holinſhed und beobachtete dieſer Chronik gegenüber nur daſſelbe Verfahren, das die Freiheit und Unfreiheit ſeiner Benutzung immer modificirte je nach der Natur der Quelle, die gerade vorlag. Er ſchob eine Reihe von Thatſachen, die ſich einer einheitlichen Behandlung darboten, zuſammen, er achtete das Geſetz der inneren Wahrheit, nicht das der Chronologie und was Alles äußere Wahrheit heißen kann; er begriff verſchiedene Handlungen unter Einerlei Urſache und bezog ſie auf Einerlei Urheber zurück, um den Reichthum der Geſchichte nutzen zu können, ohne doch die Einheit der Handlung aufzugeben; er ſonderte andere Thatſachen aus, die ſich dieſer Einheit nicht fügten. Der Hiſtoriker hat ſich zu hüten, aus Quellen, wie die Holinſhed'ſche Chronik iſt, die Motive der handelnden Menſchen errathen zu wollen; ſie zu erfinden wäre von ſeiner Seite eine gänzliche Verkennung ſeiner Wiſſenſchaft und ihrer Zwecke; gerade hier in dieſes geheime Allerheiligſte der Geſchichte dringt der Dichter mit ſeiner poetiſchen Pragmatik verwegen ein. Wo der Hiſtoriker, der ſtrengſten Wahrheit in jeder einzelſten Angabe vereidet, die Urſachen der Ereigniſſe und die Triebfedern der Handlungen mehr nur errathen laſſen darf aus der nackten Erzählung der Thatſachen, da verbindet der Dichter, der dieſen Thatſachen nur eine allgemeine ſittliche, nicht factiſche Wahrheit zu entnehmen ſucht, die Handlungen und die handelnden Menſchen in lebendiger, anſchaulicher Beziehung von Urſache und Wirkung durch poetiſche Fiction. Je freier und kühner er hierbei verfährt, wie Shakeſpeare in Richard III., deſto poetiſch anſprechender wird ſeine Behandlung der Geſchichte werden, deſto mehr wird ſie aber auch hiſtoriſchen Werth verlieren; je wahrer und der Wirklichkeit näher er bleibt, wie in Richard II., deſto mehr wird ſeine Dichtung an geſchichtlichem Sinn gewinnen und an poetiſchem Sinn einbüßen. Shakeſpeare hat auch hier ſich nicht ein für allemal eine ſteife Regel vorgeſchrieben; er ließ ſich durch die Natur des Stoffes bald zu jener freieren, bald zu dieſer gebundeneren Be-

handlung beſtimmen. Nur Ein Geſetz ſchien er in dieſer Gattung feſtzuhalten: daß er zu dem Zwecke der poetiſchen Organiſation eines geſchichtlichen Stoffes nicht, wie Schiller that, auch erfundene Haupthandlungen einflocht, die in den geſchichtlichen Hergang eingriffen, ohne irgendwie der Geſchichte zu gehören. Wo er am weiteſten in dieſer Hinſicht ging, in Heinrich IV., da geſchah es zur Ausſtattung eines beſonders individualiſirten Charakters wie Heinrich V., bei dem ihm die ethiſchen Zwecke über die politiſch-hiſtoriſchen hinausgingen; auch da aber greifen dieſe Zuthaten nicht eigentlich in die geſchichtlichen Ereigniſſe ein. Allgemein iſt es bei dieſen Hiſtorien ein Stolz der Dichter und eine natürliche Eigenthümlichkeit der Gattung, daß hier die Wahrheit mit der Dichtung Hand in Hand gehen ſollte. Es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß Heinrich VIII. den in dieſer Hinſicht charakteriſtiſchen Doppeltitel führte: Alles iſt wahr. Aber dieſe Wahrheit iſt, wie wir zeigen, durchaus nicht in dem proſaiſchen Sinne des Hiſtorikers zu nehmen, bei dem ſie bis in das kleinſte Einzelne und nach ihren verſchiedenſten Seiten in dem geſchichtlichen Stoffe geſucht wird; ſondern es iſt nur Eine höhere und allgemeine Wahrheit, die aus einer Reihe von geſchichtlichen Thatſachen von dem Dichter herausgehoben wird, die aber eben dadurch, daß ſie aus geſchichtlichen, wahren und wirklichen Thatſachen hervorgeht und durch ſolche geſtützt und getragen wird, allerdings eine doppelte Gewähr, der Dichtung und Geſchichte zugleich, erhält. Das hiſtoriſche Drama, aus dieſen Beſtandtheilen gemiſcht, wird daher dem phantaſievollen Geſchichtsfreunde und dem realiſtiſchen Dichtungsfreunde am beſten zuſagen.

Von dieſer Seite betrachtet iſt es eine ſonderbare Grille unſerer Romantiker geweſen, daß ſie Miene machten, dieſe Hiſtorien Shakeſpeare's über alle ſeine Werke hinwegheben zu wollen, ſie, die doch der realiſtiſchen Poeſie ſo wenig zugeneigt waren. Eine Reihe dieſer Stücke wird allerdings mit dem gleichen Vergnügen geleſen, wie die freieren Tragödien Shakeſpeare's, aber vielleicht nur, weil eine

pſychologiſch intereſſante Hauptfigur wie in Richard III., oder weil gerade unhiſtoriſche Beſtandtheile wie in Heinrich IV. anziehen. Eine ſtrenge Grenz- und Scheidelinie zwiſchen Hiſtorie und freiem Drama hat Shakeſpeare auch nicht gezogen; manche dieſer Stücke ſind durch die Gunſt der Stoffe oder die Größe des Dichters zu Tragödien geworden, an die jeder äſthetiſche Maaßſtab gelegt, an die daher auch ein reiner Kunſtgenuß gefordert werden darf. Gerade da aber, wo die Hiſtorie am allerreinſten iſt, wie in Richard II., da haben wir uns durch eine ſchwere Materie durchzuarbeiten, die den Flug des Dichters und unſern Nachſchwung zu hemmen ſcheint, die gleichſam mit hiſtoriſchem Studium überwunden werden muß, aber wenn ſie überwunden iſt, allerdings auch einen neuen, einen hinzukommenden Genuß bietet, den man in nichthiſtoriſchen Dramen vergebens ſuchen wird. Wir wollen, ehe wir die Hiſtorien Shakeſpeare's einzeln betrachten, vorauszuſchicken ſuchen, worin dieſe doppelte Eigenſchaft gelegen iſt, die der geſchichtliche Stoff dieſer Gattung zuträgt, der auf der einen Seite einen geiſtigen Werth hinzugibt, auf der anderen dem äſthetiſchen Werthe Eintrag thut.

Was den letzteren Punkt zuerſt angeht, ſo flößt dem Dichter die geſchichtliche Wahrheit ſo große Ehrfurcht ein, er fühlt ſich durch ſie ſo ſehr gebunden, daß er dadurch wenigſtens an Freiheit der Wahl, viel aber auch an Freiheit der Bewegung einbüßt. Wenn er unter den mittelalterigen Novellen und Mythen nach Materie ſuchte, ſo war ſeine Wahl ungleich ausgedehnter, und er konnte immer nach dem kühnſten poetiſchen Stoffe greifen; die Motive vollends waren ihm völlig anheim gegeben. Aber in der vaterländiſchen Geſchichte wog oft ein Gegenſtand wie Heinrich V. geſchichtlich ſehr ſchwer, der poetiſch ſehr leer war; Urſachen und Beweggründe waren hier vielfach mit der Thatſache vorgeſchrieben. Der hiſtoriſchen Fabel den Reiz zu geben, wie der Mythe und Legende, die ſchon in ihrem Entſtehen poetiſch vorbereitet iſt, und die Elaſticität, kraft der ſich eine frei erfundene Fabel zu einer ſpannenden Kataſtrophe hebt, und das Inter-

eſſe, das in einer feſſelnden Verwickelung und Löſung gelegen iſt, iſt dem Dichter nur möglich, wenn er, wie in Macbeth, eine hiſtoriſche Mythe, das heißt eben keinen ſtreng hiſtoriſchen Stoff vor ſich hat; es iſt ihm höchſtens noch in einzelnen ſeltenen Fällen möglich, wo die Geſchichte der Dichtung auffallend entgegenkommt. Wie aber die Geſchichte gewöhnlich läuft, ſo bietet ſie eben nur den alltäglichen Verlauf der Wirklichkeit dar und entbehrt der poetiſchen Reizmittel. Zu jenem vollkommenſten Drama, in dem nach Ariſtoteles in die Handlung eine feſſelnde Verwickelung und Löſung, Misverſtändniß und Aufklärung natürlich verwachſen iſt, wo in Folge dieſer Verwickelung ein plötzlicher Wechſel von Glück zu Unglück, oder von Unglück zu Glück eintritt, zu dieſem poetiſchſten dramatiſchen Gebilde bietet die Geſchichte ſehr ſelten einen günſtigen Stoff dar. Nicht die glückliche, ſpannende, für die Wirkung auf Mitleid und Furcht künſtleriſch berechnete Stellung der Thatſachen iſt in Heinrich V., in Heinrich VI., in Richard II. das vorherrſchend feſſelnde, das zum Theil in der poetiſchen Form gelegen iſt; der Verlauf der Handlung iſt vielmehr plan und eben, das Erhebende liegt in der Größe der Thatſachen, in dem Stoffe mehr als in der Form, und das vorzüglich anziehende iſt der geſchichtliche Werth des Inhalts. Wie mit der Fabel, ſo iſt es mit den Charakteren. Eine Reihe geſchichtlicher Thatſachen konnte dem Dichter eine behandelnswerthe Wahrheit darbieten, aber ſie knüpfte ſie nicht an Charaktere, die den beſtechenden Glanz der Poeſie, des Romantiſchen und Heroiſchen an ſich trugen; dieß hielt ihn nicht ab die Geſchichte Heinrich's V. zu dichten, der nicht eine Figur von großartigem Pathos und tragiſch ergreifenden Affecten iſt, ſondern deſſen Leben mehr in dem ruhigen Fluſſe des Epos verläuft und einen ethiſchen Charakter von ſcheinloſer Größe entwickelt, der dann eben durch dieſe höchſte Eigenſchaft doch den denkenden Leſer ebenſo anziehen kann, wie die hochgeſpannte Leidenſchaft eines Macbeth oder Othello. Und wie es mit Fabel und Charakteren iſt, ſo iſt es auch wieder in der äußeren Darſtellung. Oft iſt die Hiſtorie nur eine Zuſammen-

ſtellung gegebener Thatſachen und ihrer gegebenen Urſachen, dramatiſirte Chronik. Die Scenen, die die Staatshandlung fortſpinnen, entbehren des blühenden Reizes poetiſchen Vortrags, oft auch der individuellen und ſcharfen Charakteriſtik der Handelnden. Unterſucht man freilich genauer, ſo findet man wohl, wie auch hier die pſychologiſchen Lücken der Chronik fein und verſtändig ausgefüllt ſind, und wie das ſcheinbar leichte Werk der Verſification chronicaliſcher Geſchichtsſcenen an innerer Schwierigkeit reich iſt. So iſt auch der Vortrag in dieſen geſchichtlichen Stücken weniger poetiſch erhaben, der nüchterne Stoff der Wirklichkeit bindet der poetiſchen Rede die Flügel; aber auch von dieſer Seite kann man einen höchſten Vortheil finden, den die ſtoffartige Natur dieſer Stücke der engliſchen dramatiſchen Dichtung gebracht hat: ſie leitete vom Reim, von dem Concepten- und Antitheſenwerk, von allem falſchen Glanze der Poeſie ab, und es iſt augenſcheinlich, daß Shakeſpeare, erſt indem er und nachdem er dieſe Schule durchgemacht hatte, ſeine vollendete dramatiſche Darſtellungsweiſe erlangte. Alles zuſammengefaßt folgt aus dem Geſagten, was jeder auch ohne dieſe Zergliederung im Gefühle trägt, daß der poetiſche Reiz dieſer hiſtoriſchen Stücke gegen die freien Dramen Shakeſpeare's aus natürlichen Gründen zurückſteht, die in dem geſchichtlichen Stoffe liegen; daß aber eben dieſer geſchichtliche Stoff wieder auf einen anderen eigenthümlichen Werth hindeutet, den die nichthiſtoriſchen Dramen weniger eigen haben. Es bleibt übrig, uns auch dieſen Werth deutlicher zu veranſchaulichen.

Dem hiſtoriſchen Schauſpiel läßt ſich das frei-poetiſche Drama von Seiten des Stoffes auch als das private, häusliche Schauſpiel gegenüber denken, in dem eine allgemeine ſittliche Idee waltet, die ſich dort in eine politiſche erweitert. Die Perſonen der nicht hiſtoriſchen Dramen handeln in ſittlicher Verantwortlichkeit gleichſam nur gegen ſich ſelbſt und den kleinen Kreis in ihrer Nähe, den ihre Thaten erreichen; die geſchichtlichen Figuren dagegen tragen eine weitere politiſche Verantwortlichkeit, indem ihre Handlungen auf ungleich

weitere Kreiſe hinauswirken. Das Thun der Menſchen, denen die Leitung der Staaten gegeben iſt, trifft ganze Länder und Völker und wirkt weit über die Zeit hinaus, die ihr eigenes Leben ausfüllt. Läßt ſich der Fabel eines nichtgeſchichtlichen Dramas durch glückliche Wahl oder Erfindung, in der Schilderung rieſenmäßiger Leidenſchaften, eine unermeßliche Tiefe und innerer Gehalt geben, ſo beſitzt dagegen eine glücklich gewählte geſchichtliche Fabel von Natur eine unermeßliche Weite und einen breiten Gehalt, der durch die Ausdehnung des Hintergrundes, des zeitlichen wie des räumlichen, d. h. eben durch den geſchichtlichen Boden bedingt wird, den daher auch kein nichtgeſchichtliches Drama aufweiſen kann. Dieſe ausgedehntere Verantwortlichkeit, die ausgreifendere Wirkſamkeit des politiſch Handelnden iſt es, die zur Annahme eines anderen Moralgeſetzes, eines anderen ſittlichen Maaßſtabes der Geſchichte gegenüber, als in Beziehung auf das private Daſein, nöthigt. Es werden in dem öffentlichen Leben Fehler zu Laſtern erweitert und wieder Verbrechen zu verzeihlichen Fehlern gemildert durch das bloße Maaß der größeren Verhältniſſe. Wir ſehen mit geringer Theilnahme auf dem geſchichtlichen Boden die Einzelnen als Opfer fallen, wenn ihr Fall dem Ganzen frommt; wir ſehen die, die ſie hinopfern in milderer ſittlicher Schuld, wenn ſie als die Träger höherer Zwecke erſcheinen. Umgekehrt erſcheint uns die Schwäche des Charakters im Privatleben oft nur ein lächerlicher, ein unſchädlicher, ja wohl gar ein wohlthuender Fehler; aber in Heinrich VI. haben wir geſehen, daß ſie auf dem Thron die furchtbare Wucht der ſchroffſten Laſter aufwiegt, weil ſie einen ganzen Staat zerrüttet und zerſtört. Dem Brackenburg im Egmont hat Goethe wohl mit dem Namen dieſelbe Charakteranlage geben wollen, die Brackenbury in Richard III. trägt; dieſe Eine Vergleichung des bewundernswerthen Schwächlings der Liebe und des verabſcheuenswürdigen paſſiven Werkzeugs von Richard's blutigen Entwürfen lehrt mit Einem Blick, welch umfaſſenderes Intereſſe die bloße öffentliche und politiſche Stellung derſelben Menſchennatur

verleiht, die im häuslichen Leben in einem ganz anderen Lichte erſcheinen mag. Dieſen erweiterten Geſichtskreis nun, dieſen größeren ethiſchen Maaßſtab gewinnt der Dichter durch ſeinen Eintritt in die geſchichtliche Welt, durch die Hereinziehung der Breite der Geſchichte in den engen Raum des Dramas. Shakeſpeare kannte ohnehin kein poſitives Moralgeſetz, das von vornherein auf alle Fälle paßte. Seinem weiten Blicke kommen daher dieſe Stoffe einladend entgegen, die ihm des Menſchen Wirken und Thun wieder in einem ganz neuen Geſichtspunkte zeigten. Er fand in dieſen Materien Ideen, die einer poetiſchen Betrachtungsweiſe fähig und von einer ganz anderen Natur waren, als die der gewöhnlichen Tragödie und Komödie; die Gedanken, die uns aus dieſen Stücken entgegenſpringen, ſind nicht blos allgemein ſittlicher, ſondern zugleich politiſcher Natur. Sie ſind als ſolche nicht der ſtrengſten formellen Concentration fähig; ihre Darſtellung verlangte und bedingte eine größere Folge von Zuſtänden und Veränderungen, die die Folgen politiſcher Handlungen allein verſinnlichen können; wäre es denkbar, daß ein Dichter einen politiſchen Gedanken faßt, ohne von der Geſchichte angeregt zu ſein, ſo müßte er die geſchichtliche Breite erfinden, um die Natur politiſcher Handlungen und ihrer weitgreifenden Wirkungen ſichtbar zu machen. Nichts iſt daher natürlicher, als daß Shakeſpeare für ſeine dramatiſche Behandlung der Geſchichte den Raum eines Dramas zu enge fand, und daß ſeine Hiſtorien ſich zweimal in Tetralogien gruppiren, die beide Einerlei Gedanken verarbeiten, der an einem geringer ausgedehnten Stoffe nur unvollkommen zu verſinnlichen war. Die Darſtellung nun ſolcher Ideen, die über den häuslichen Kreis hinausgehen, ſolcher Charaktere, deren ſittliche Entwickelung eben ſo viel Breite als die leidenſchaftliche Natur tragiſcher Perſönlichkeiten Tiefe verlangt, ſolcher Handlungen die der Zuſammendrängung zu einer Kataſtrophe unfähig ſind und mehr epiſche Fülle bedingen, hat Shakeſpeare in ſeinen Hiſtorien geliefert und hat die dramatiſche Dichtung

ſo um eine neue Gattung bereichert, die dem ernſten Leſer weniger poetiſchen Genuß, aber deſto weiteren Stoff zur Betrachtung bietet.

Wir haben oben, als wir Heinrich VI. beſprachen, hervorgehoben, daß Shakeſpeare, ſchon als er dieſe Stücke nach dem Originale von Greene bearbeitete, die Geſchichte des Kampfes der rothen und weißen Roſe bereits im Ganzen überſah, den poetiſchen Werth dieſer Ereigniſſe durchſchaute und wahrſcheinlich ſchon bei jener erſten Handanlegung den doppelten Plan faßte, zunächſt den tragiſchen Untergang des Hauſes York zu Ende zu führen, indem er an den letzten Theil Heinrich's VI. den Richard III. anſchloß; dann aber dieſer Tetralogie die andere von dem Emporkommen des Hauſes Lancaſter gegenüberzuſtellen. Wir ſagten dort auch, der Gedanke der den ganzen Cyclus dieſer acht Stücke überherrſche, ſei die Frage, wie ſich die Anſprüche des Erbrechts der Unfähigen, wenn auch Guten, die Thron und Vaterland gefährden, verhalten zu den Anſprüchen des Verdienſtes der Fähigen, wenn auch Schlechten, wenn ſie den Staat retten und erhalten. Wir wollen dieſem Thema nachgehen, indem wir zunächſt den Schluß der York'ſchen Tragödie, Richard III., betrachten.

Richard III.

Es wurde ſchon früher beiläufig angeführt, daß ein lateiniſches Drama über Richard III. von Dr. Legge vor 1583 in Cambridge dargeſtellt wurde, und daß ein engliſches Trauerſpiel, the true tragedy of Richard III. 1594 gedruckt erſchien, das aber ſchon um 1588 gedichtet ſein mag. Beide ſind in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft gedruckt; das erſte iſt eine in drei Stücke ausgedehnte Stil- und Versübung, die nur weil der Verfaſſer die gleiche chroniciſche Quelle benutzt an Shakeſpeare's Werk hier und da erinnert; das ſehr unbedeutende engliſche Stück dagegen wird Shakeſpeare vor ſich gehabt haben, obwohl ſeine Arbeit kaum Eine Reminiscenz ausweist. Richard III. iſt Shakeſpeare's erſte Tragödie von unbezweifelter und eigener Autorſchaft; ſie iſt in Einem Zuſammenhang mit Heinrich VI. geſchrieben, als deſſen unmittelbare Fortſetzung. Gleich die Eingangsſcene, in der Richard ſeinen Weg überdenkt, iſt die Folge des ähnlichen Selbſtgeſprächs in Heinrich VI. (III, 3, 2.). In vielen Zügen der Charakteriſtik deutet der Dichter auf jene Stücke zurück; Richard's Plan, den Clarence zu verdächtigen, iſt dort ſchon vorbereitet; die ganze Stellung der alten Margarete geht auf den Fluch zurück, den York in Heinrich VI. (III, 1, 4.) über ſie ausſprach. Noch iſt hier wie in Heinrich VI. die reine dramatiſche Form nicht ſo durchgehend feſtgehalten, wie gleich hernach in Richard II. In

den Scenen, wo die Trilogie der gemeinſchaftlichen Klage der Frauen (II, 2. und IV, 1.) wie ein Chor wechſelt, iſt die dramatiſche Wahrheit der lyriſchen oder epiſchen Form und den Concepten im Geſchmack der italieniſchen Schäferpoeſie noch geopfert; dieſe Auftritte erinnern unmittelbar an die Stellen in Heinrich VI., wo die Vater- und Sohnesmörder über den Erſchlagenen klagen. Die Form der Stichomythien in jenen Scenen iſt dem antiken Drama entlehnt, an das die älteren Stücke Shakeſpeare's ſo häufig erinnern. So iſt auch die Behandlung der Dira, des geſprochenen Fluches und ſeiner Erfüllung, ganz im Geiſte des Alterthums; und in ihr wieder verräth die ungeſchickte Häufung der Verwünſchungen jener furchtbaren Margarete noch den tragiſchen Anfänger. Bei alle dem iſt Richard III. gegen Heinrich VI. ein außerordentlich fortgeſchrittenes Stück. Schon in der Kenntniß der hiſtoriſchen Thatſachen iſt Shakeſpeare hier ſicherer und genauer als ſein Vorgänger in Heinrich VI., den er von dieſer Seite her nicht verbeſſert hatte; der Anſchluß an die Chronik in allen ihr entnommenen, eine Zeit von vierzehn Jahren umſpannenden Handlungen iſt außerordentlich treu. Der dichteriſche Vortrag, wie ſehr er noch an Heinrich VI. zurückerinnert, hat an Rundung, an Fülle und Wahrheit erſtaunlich gewonnen; man vergleiche nur mit dem Beſten in Heinrich VI. gleich im Anfang (I, 2.) die Reden der Anna, wie innerlich belebt ſie von dem Hauche der höchſten Leidenſchaft ſind, wie rein und natürlich ihr Abfluß, wie der Ausdruck nur ein Echo der Gefühle iſt. Die Charakteriſtik der Figuren hat an Mannichfaltigkeit und individueller Schärfe reichlich zugenommen; mit ſo wenigen Mitteln ſo vollendete Charakterbilder in ſo lebendigen und gefälligen Farben aufzuſtellen, wie die beiden Prinzen, iſt Shakeſpeare ſelbſt nicht oft wieder gelungen. Auch in dieſer Charakteriſtik aber iſt noch die Eigenheit, die mehr auf Shakeſpeare's frühere Arbeiten trifft, daß ſie plan, offen, überdeutlich iſt: während gleich hernach ſchon in Richard II. jene Neigung eintritt, die Schlüſſel zu den Charakteren ſo tief als möglich zu bergen. Was

endlich aus innerer Evidenz am ſtärkſten für eine frühe Entſtehung Richard's III. ſpricht, iſt die Sättigung dieſes Trauerſpiels mit tragiſchen Motiven und Momenten, die Häufung der blutigen Unthaten, die der Dichter zum Theil ohne die Gewähr der hiſtoriſchen Quellen auf den Helden gewälzt hat, und die bittere Schärfe, mit der er die geſchichtliche Lage entwickelt: wie er an einem verfallenen, ſchnöden Geſchlecht die grauſen Folgen der Bürgerkriege zeigt, und wie ſich unter den Verworfenen, und auf ihrem Untergang, der Verworfenſte emporhebt, bis auch Er ſich ſelbſt in dem allgemeinen Falle begräbt.

Wollen wir zuerſt dieſe Unterlage, auf der Shakeſpeare ſein Trauerſpiel aufbaut, genauer erkennen, ſo fördert es ſehr, wenn man ſich der ſämmtlichen Stücke über den Krieg der weißen und rothen Roſe in der Zeitordnung erinnert. In Richard II. ſteht der verzogene Heldenſprößling des ſchwarzen Prinzen, jung und ſchwach, unter großen ſtrebenden Männern eines ſtolzen kriegeriſchen Adels. In Heinrich IV. erſcheint dieſer Adel in einem gewaltigen Wettkampfe mit den neuen Machthabern. In Heinrich's V. Umgebung iſt der vaterländiſche Heldenmuth eine Art Gemeingut geworden. Noch in Heinrich's VI. Zeit ragen dieſe Heldengeſtalten, die Talbot, Bedford, Salisbury herüber; dann gehen ſie im Kampfe in Frankreich und in den heimiſchen Bürgerkriegen unter. Unter Eduard IV. fällt jener Graf Warwick, der letzte Vertreter des Adels vom alten Schlage, deſſen Sturz den Untergang der bewaffneten Ariſtokratie und den Anfang einer neuen bürgerlichen Ordnung bezeichnet. Der Friede, der auf das große blutige Schauſpiel der inneren Kämpfe zunächſt unter Eduard IV. folgte, iſt in den letzten Acten Heinrich's VI. und in den erſten Richard's III. von Shakeſpeare treffend charakteriſirt. Der Bürgerkrieg hatte aufgehört; ein Hauskrieg in der herrſchenden Familie aber bildet die ſchreckliche Fortſetzung und macht den königlichen Pallaſt zuletzt zu einem Schlächterhaus. Um einer albernen Prophezeihung willen verfolgt der König ſeinen treuen Förderer,

ſeinen Bruder Clarence. Die emporgekommene arme Familie ſeiner Frau umlagert habſüchtig und in ſchnödem Uebermuthe den Thron und düngt den Haß, der unter den Brüdern des Hauſes York ohnehin ſchon wucherte. Schon in Heinrich VI. verachteten die beiden jungen Brüder die gemeine Neigung des Königs, ſeine Verbindung mit einer niederen Familie; in Richard III. ſetzt er ſein üppiges Leben mit Miſtreß Shore fort und ſein Haſtings theilt es mit ihm. Dieſen aufrichtigen Freund des Königs, der noch nach ſeinem Tode dem Plane Gloſter's entgegen auf Seiten ſeiner Söhne ſteht, werfen die Verwandten der Königin in's Gefängniß, und nur die Gunſt jener buhleriſchen Zauberin, die den König gefeſſelt hält, befreit ihn wieder. Dieß ſäet bei ihm einen Todhaß gegen die Umgebung der Königin, den Gloſter in ihm und in Buckingham ſchürt. In dieſe Zuſtände fällt das Siechthum des Königs; auf ſeinem Todbette wird zwiſchen den Grey und Rivers, den Verwandten ſeiner Frau, und den Haſtings und Buckingham, ihren Gegnern, wie die Chronik ſagt, ein „verſtellter Friede" gemacht, hinter dem heimliche Anſchläge lauern. Die öffentliche Stimme vergleicht (II, 3.), wie ſchlecht es einſt ſchon ging, als um Heinrich VI. ſo viele Verwandte und große Räthe blos von Vaters Seite ſtanden, da jetzt vollends die Verwandten von Vater und Mutter Seite ſich voll Eiferſucht und Misgunſt entgegenſtehen: der Inſtinct der menſchlichen Seele, dieſe Worte fand Shakeſpeare ſchon in der Chronik, ahnte eine nahende Gefahr. Der Stand der Dinge, ſagt Holinſhed, und die Sinnesart der Menſchen war ſo, daß Niemand ſagen konnte, wem er trauen, wen er fürchten ſollte. Eine allgemeine Brut der Feindſeligkeit und Heuchelei, der Umſtellung und Verſtellung war gelegt, und Shakeſpeare iſt geſchichtlich vollkommen gerechtfertigt, wenn er die Zeit als eine leere Wüſte an Menſchen und Charakteren darſtellt, die in den ungeheueren Verheerungen der Bürgerkriege getilgt waren, als ein Saatfeld der Ränke und der ſchleichenden Bosheit, die in dem plötzlichen Umſchlag zum Frieden und zu circeiſchem Wohlleben am Hofe

emporgewuchert waren. Vielleicht gibt es nichts, was ſo plötzlich in den hiſtoriſchen Sinn unſeres Dichters und zugleich ſo tief in den großen ſittlichen Ernſt einweihen kann, mit dem er ſeine Werke arbeitete, als wenn man ſeine Schilderung der Zeiten Eduard's IV. mit dem erſten Theil des Stückes dieſes Namens von Thomas Heywood vergleicht, wo der Verkehr des Königs mit dem Gerber von Tamworth und der Jane Shore in der Harmloſigkeit dargeſtellt wird, als ob man mit einer wohligen Zeit und einem Unſchuldsſtand der Geſellſchaft zu thun hätte.

In dieſe Zeit und Umgebung tritt nun der furchtbare Gloſter hinein mit dem gefährlichen Bewußtſein der Ueberlegenheit ſeiner Begabung und mit dem durchdringenden Scharfblick in die Schlechtigkeit und Unfähigkeit dieſer Menſchheit zugleich. In dieſer Welt, wo jeder das Gute, das ihm Vortheil brachte, für das Gute an ſich hielt, hat er gelernt, ſich ſeine Weltordnung aus dem Princip des Böſen aufzubauen; ſein blindes, ungeadeltes Selbſtgefühl hebt ihn über die untergeordneten Geiſter, der Stolz ſeiner Intelligenz über das Sittengeſetz hinweg. Daß dem Klugen und Starken die Welt gehöre, war der Grundſatz ſeines Machiavelli, den der Dichter ihm ſchon in Heinrich VI. zum Muſter und Meiſter gab; er ſah, in Entfernung zwar, den Thron vor ſich liegen, den er zum Ziele ſeines Ehrgeizes nahm; die ſtumpfen Menſchen um ihn her wirft er nieder, ihm als Stufen dahin zu dienen. Es kommt Alles darauf an, daß dieſer Charakter verſtanden werde, wenn das ganze Stück verſtanden werden ſoll. Die engliſche Bühne hat ſich allezeit für dieſes Werk um dieſes Charakters willen im höchſten Grade intereſſirt. Die größten Schauſpieler Englands, die Burbadge, Garrick, Kean, haben Richard III. als eine Lieblingsrolle behandelt, die ſogar der kleinen Geſtalt der beiden erſteren beſonders angepaßt zu ſein ſchien. Kemble hat eine eigene Schrift über die Auffaſſung dieſes Charakters verfaßt. Schon in Shakeſpeare's Zeit (1614) ſchrieb ein Dichter, vielleicht Chriſtopher Brooke, ein Gedicht in Stanzen, „der Geiſt Ri-

chard's III.", das in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft gedruckt iſt; es iſt darin preiſend auf Shakeſpeare's Schauſpiel angeſpielt. Der Geiſt Richard's iſt aufgeführt, wie er ſeinen Charakter, ſein Leben und Ende ſchildert: das Gedicht iſt intereſſant um zu zeigen, wie ſich jene Zeit auf Menſchenkenntniß verſtand, und wie man ſchon damals in die Seele eines ſolchen Charakters verſtändig und einſichtig einzudringen ſuchte. Wir müſſen nicht zurückbleiben, bei einer ſo großartigen Aufgabe für die Schauſpielkunſt alle Züge achtſam zu ſammeln, die uns der Dichter zur richtigen Erfaſſung dieſes Charakters aufgezeichnet hat.

Die Chroniken Holinſhed's und Hall's enthalten das Leben Richard's weſentlich in einer Ueberſetzung der lateiniſchen Biographie dieſes Königs von Thomas Moore, der ſeine Nachrichten vielleicht noch von einem Zeitgenoſſen hat, dem Erzbiſchoffe Morton, demſelben, der in unſerem Stücke als Biſchoff von Ely vorkommt. In dieſer ſeiner Quelle fand Shakeſpeare die folgenden knappen aber ſcharfen Züge zur Charakteriſtik ſeines Helden: Richard wurde mit Zähnen geboren, häßlich, ſeine linke Schulter höher als die rechte. Bosheit, Zorn und Neid waren ſeinem Gemüthe, ein raſcher ſcharfer Witz ſeinem Geiſte eigen. Er war ein guter Feldherr; freigebig, um ſich unſtete Freundſchaften zu machen; um ſich die Mittel dazu zu ſchaffen, ein Räuber der Mittel gebrauchte, die ihm ſtete Feindſchaften zuzogen. Geheimnißvoll, ein tiefer Heuchler, demüthig von Ausſehen, war er zugleich anmaaßend und hochfahrend von Herzen, trotzig ſogar im Tod, freundlich außen und innen voll Haß, küſſend wenn er zu tödten dachte, grauſam nicht immer aus böſem Willen, aber aus Politik. Wenn ſeine Sicherheit oder ſein Ehrgeiz im Spiele war, ſchonte er nicht Freund und Feind. — Von dieſen Winken, die ſich nicht ſelten zu widerſprechen ſcheinen, hat Shakeſpeare nicht Einen fallen laſſen und man könnte ſagen, er hat ihnen nicht Einen hinzugeſetzt; in die todt daliegenden Züge hat er aber Leben, in das Widerſprechende Zuſammenklang gebracht in einer Weiſe, die allerdings

das Nachdenken des tiefſinnigſten Künſtlers auf der Bühne und ſeine ſeltenſten Gaben herausfordert.

Wie den Edmund im Lear der Vorwurf der Nebengeburt, der auf ihm laſtet, zuerſt auf den Pfad verbrecheriſcher Anſchläge leitet, ſo drückt auf Richard das Misverhältniß ſeines ſtrebenden Geiſtes zu der Misgeſtalt ſeines Körpers, über die er von frühe auf die Liebe ſelbſt ſeiner Mutter entbehrte, über die er den Spott ſeiner Feinde hören muß, die ihm ſein Schatten zu jeder Stunde zeigt, über die zu grübeln ſein Zeitvertreib iſt. Der Gedanke nagt ihn an, ſich an dem Unrecht der Natur dadurch zu rächen, daß er ein Schurke werden will, um ihres körperlichen Werkes durch die Ungeſtalt zu ſpotten, die er ſeiner Seele zu geben denkt. In dem Geräuſche der Waffen, zur Zeit der Kriege, überſtrahlte ſein Kriegsruhm dieſe Mängel der Natur und er hatte zu der Grübelei über ſie nicht Muße. Jetzt aber, in den üppigen Tagen des Friedens, wo Eduard und ſeine Günſtlinge mit den Shores buhlten, gelten die Kriegeskünſte nichts mehr und zu den Werken der Liebe fühlt er nun erſt wie ungeſchaffen er ſei; die Uebellaune an der Zeit wetzt ſeine Uebellaune über ſein Ausſehen; und dieſe wieder die andere. Seine politiſchen Plane ſtacheln ihn gleichwohl, das Werk der Liebe auf dem Fuße dieſer ſeiner übellaunigen Betrachtungen zu verſuchen, und er beſteht die Probe, indem er als luſtiger Bräutigam wirbt und gewinnt, wo es am unglaublichſten ſcheint; der Dichter raubt ihm ſogleich den Vorwand, ſeine Schlechtigkeit mit ſeiner Häßlichkeit zu entſchuldigen. Aber indem er nun Urſache findet, ſich an ſeinem Schatten zu weiden, indem er dieſen Boden der Selbſtverachtung verliert auf dem er ſeine ſchurkiſchen Anſchläge pflanzen wollte, gewinnt er freilich um ſo größere Verachtung der Menſchen aus der Erfahrung, daß ſich ihm, dem Hinkenden, in Einem Nu die junge ſchöne Wittwe des glänzenden, ächt königlichen Eduard von Wales ergibt, der er ihren Gatten vor nicht lange erſchlagen hat.

Wurzelt ein Theil der Verbitterung und des verbiſſenen Grim-

mes, der in Richard's Natur liegt, in dieſer Selbſtverachtung ſeiner äußeren Erſcheinung, ſo liegt dagegen ſeine Menſchenverachtung in der freigebigen Ausſtattung begründet, die die Natur ſeinem Geiſte zu Theil werden ließ, und in dem Selbſtgefühle, das ihm die Vergleichung mit den Menſchen ſeiner Umgebung eingab. Von vollendeter Gewandtheit in der Rede, von aufgewecktem Geiſte, von ſtechendem Witze ſchildert ihn Shakeſpeare wie die Chronik überall; in ſeiner gleißneriſchen Werbung um Anna, in ſeinen Sarkasmen, in ſeinen doppelſinnigen Reden ſpielt dieſe Gabe des beißenden und giftigen Witzes durch. Die ähnliche Gewandtheit zeigt er in ſeiner Behandlung der Menſchen, und in ihr ſpringt die ſelbſt dem Meiſter der Verſtellung kaum verſtellbare Verachtung Aller um ihn her zu Tage. Den dummtreuen Clarence berückt er mit Thränen; den offenen Haſtings macht er bis zuletzt glauben, daß er ſich Alles gegen ihn erlauben dürfe; die verhetzten Feinde am Hofe gängelt er, indem er im Hintergrunde bleibt, zu Haß und Mord; dem ehrgeizigen Buckingham ſcheint er lenkſam zu folgen, indem er ihn zum Bahnbrecher auf allen ſeinen heimlichen Wegen gebraucht; ſeine Feinde läßt er ausſaugen von den Freunden und Werkzeugen, die er zugleich auspreßt und dann wegwirft. Alle die Grey, die Buckingham, die Stanley ſieht er, als die Segel ſeines Ehrgeizes noch voll geſchwellt ſind, für gutmüthige Gimpel an, Alle in gleicher Weiſe, da doch nur der Eine ſich ganz ſo erweist, der Andere ſpäter von ihm ſelber tiefblickend und klug gefunden wird, der dritte vollends ihn in den Schlingen ſeiner eigenen Künſte zuletzt ſelber fängt. Mit grauſamer Geringſchätzung und tödtendem Stiche der Ironie läßt er den treuherzigen Haſtings ſich ſeiner Gunſt bei ihm rühmen, indem er ihn dem Tod in die Krallen wirft; mit höhniſcher Verachtung nennt er den Buckingham ſein Orakel, ſeinen Propheten, da er am gefügigſten an ſeinem Seile tanzt; mit einer plumpen Komödie läßt er ſich von Mayor und Bürgerſchaft von London die Krone antragen in einer Scene, die man nur aufführt, wenn man die Maſſe der Menſchen

für alberne Zuſchauer der Poſſen anſieht, die wenige Künſtler von Geſchick auf der Weltbühne zu ſpielen geſchaffen ſind. Die erſte Rolle auf dieſer Bühne, den Helden und König zu ſpielen, das iſt in dieſer verachteten Umgebung das Ziel ſeines Ehrgeizes geworden, das ihn um ſo mehr anzieht, je entfernter es ihm die Verhältniſſe und eine zahlreiche vorberechtigte Verwandtſchaft gerückt haben.

Das Gefühl ſeiner geiſtigen Ueberlegenheit, ſeiner politiſchen und kriegeriſchen Gaben, das ihn mit Bewußtheit den Weg der Verbrechen betreten läßt, das ihn zum Spötter und Verächter der Menſchen macht, macht ihn auch zum Verächter jedes ſittlichen Geſetzes und prägt die freigeiſtige Natur in ihm aus, die ſich über jedes Band des Blutes, jede Schranke des Rechts und jedes moraliſche Bedenken hinwegſetzt. Auf Sitte und Gefühl halten, das nennt er bei Eliſabeth ſich kleinlich in großen Dingen benehmen. Das Gewiſſen nennt er blos ein Wort für Feige, von Anfang an erfunden, um den Starken im Zaume zu halten, und dieſen Zaum hat er zerriſſen. Es ſcheint ihm einerlei, da er zuletzt im Zuge der Verzweiflung iſt, was das Jenſeits nach dieſem Leben bringen werde. Mit dieſem niedergedrückten Gewiſſen erſcheint er herzloſer als die Mörder, die er für Clarence und die Prinzen gedungen; mit ſchrecklicher Kälte ſcherzt er auf des „guten ehrlichen" Clarence Tod ſinnend über die gewiſſe Beute; er liebt die hartgeſottenen Burſche, die er mit jenen Worten Suffolk's in Heinrich VI. „dieß Ding", ſeinen Bruder, befördern heißt; er ſpricht im Ausdrucke roher Empfindungsloſigkeit von dem „Kerl", dem Leichname des ermordeten Heinrich's VI. So breitet er Schrecken um ſich her und übt die Kunſt der Tyrannen, ſich gefürchtet zu machen. Die Spannung nach den erſten Hinrichtungen nutzt er, um mit Rieſenſchritten weiter zu gehen, bis er ſo tief im Blute watet, daß ihn Sünde zu Sünde fortreißt. Mit Wonne ſieht ihn die rachehungrige Margarete wie einen gierigen Hund über die Frucht aus ſeiner Mutter Schooße raubſüchtig herfallen.

Mit dieſer Rohheit, mit dem wilden Weſen, mit der Soldaten-

natur des in Krieg und Blut Aufgewachſenen, mit dem Ariſtokratenſtolz auf ſeine hohe Geburt ſcheint es nun im Widerſpruch zu ſtehen, daß er zugleich mit der Gabe der vollendeten Verſtellung ausgeſtattet iſt und bald in gleißender Demuth, bald in beſtechender Liebenswürdigkeit, bald im Heiligenſchein des frommen Büßers auftritt. Die Chronik ſchon leiht ihm in Einem Athem die Eigenſchaften des gefälligen Weſens und des anmaaßenden Herzens; und der Dichter auch hat ihn ſchnell wechſelnd in unbeherrſchten Ausbrüchen der Wuth und des Trotzes und dann wieder in dem Schmeiz honigſüßer Rede, jetzt in dem Weſen und Schein des leicht durchſchaubaren oder auch undurchdringlichen Heuchlers und dann wieder in aller Natur eines Rauhgeſitteten und eines zu den Künſten der Schmeicheiei und Verſtellung ganz Unfähigen vorgeführt. Man hat gezweifelt ob dieſe verſchiedenen Eigenſchaften ſich mit einander vertrügen. Sollte ein Mann, dem die Heucheiei ſo natürlich war, ſo weit in Rauhheit und Rohheit der Sitten gehen, daß er bis zu jenem Grade blutdürſtiger Gewöhnung käme? Oder wenn dieſe Grauſamkeit ſeine eigentlichere Natur war, ſollte ein ſolcher Wüthender gerade jener vollendetſten Verſtellungskunſt Meiſter ſein? Oder wäre es denkbar, daß der Mann, der ſo ſelbſtbewußt und beſonnen in kalter Berechnung den Weg des Schurken zu betreten beſchloß, Furcht und Schrecken nur in geklügelter Abſicht um ſich breitete und ſeine blutigen Thaten, wie die Chronik andeutet, ohne eigentlichen Hang der Natur, nur aus Politik vollführte? Der Dichter, wie ſeine geſchichtliche Quelle, hat Richard's ſtolzen ſtrebſüchtigen Ehrgeiz, der in der Ueberlegenheit ſeines Geiſtes geboren iſt, zur Triebfeder ſeiner Handlungen und die Heuchelei zum Hauptmittel und Werkzeug ſeiner Plane genommen. Daß Richard dieß Mittel in ſeinem Weſen fand, reift erſt in jenem Monologe in Heinrich VI. (III, 3, 2.) die weitreichenden Entwürfe ſeines Ehrgeizes. Der Dichter hat dieſe Eigenſchaft in die Mitte dieſes Charakters gepflanzt; das Verhältniß und die Lage, in die er ſie zu dem übrigen Weſen

dieſes wunderbaren Ungeheuers gebracht hat, wie er es in den Andeutungen der Chronik vorgeſchrieben fand, dieß iſt einer jener pſychologiſchen Meiſtergriffe, mit denen dieſer Mann ſo oft das Ei des Columbus geſtellt hat.

Die Charakterform, die wir uns gemeinhin zur Heucheiei geſchickt denken, iſt die der ſchleichenden und liſtigen Schwäche, wie in unſerem Stücke Eliſabeth erſcheint, wie Staniey, der ein Fuchs ſchon in der Chronik genannt wird. Aber dieſer Charakterform wäre nie ein großes tragiſches Intereſſe abzugewinnen geweſen. Konnte nicht in die Uebung dieſer Verſtellungskunſt eine Kraft geiegt werden, die ſie zu einem wenn auch zweideutigen Verdienſte erhob, ſo war es unmöglich, für den heuchleriſchen Heiden eine Theiinahme zu erzieien. Shakeſpeare hielt alſo die Züge der Geſchichte oder ſeiner Geſchichtsquelle feſt. Sein Richard iſt ein Krieger von unzweideutiger Tapferkeit. Er hat in ſeiner Natur, was aller Heuchelei gerade am meiſten entgegengeſetzt zu ſein ſcheint. Er hat Heftigkeit und auffahrendes jähzorniges Weſen angeboren, von ſeiner Mutter geerbt hat er die reizbare Empfindiichkeit nicht Tadel hören zu können, er war in ſeiner Kindheit eigenſinnig und launiſch, in den Schultagen verzweifelt, wiid, wüthend, in der Jugend kühn und verwegen; ſeiner giftigen Zunge Lauf zu iaſſen hat er ein natürliches Bedürfniß; mitten in ſeiner Liebesheucheiei und Schmeicheiei bricht ſein Trotz ſtellenweiſe hervor; und wo er ganz und nur auf's Heuchein geſtellt iſt, liebt er es ſich in ſolche Lage zu bringen, daß er dieſem Naturell keinen Zwang anthun muß. Seinen ungerechten Haß und unheimiiche Nachſtellung gegen die Verwandten der Königin birgt er hinter der Maske des offenen und gerechten Zornes über angebiichen Haß von ihrer Seite. In dieſem brüsken Naturell, das allen Einwänden, Schwierigkeiten und Gefahren eine kecke Stirn zeigt, iſt, wie man ſieht, ſogar ein Widerwille geiegen zu kriechen und ſich zu beugen; und nur dem Streben nach der Stelle, wo jeder ſich vor ihm beugen ſoll, bringt Richard das Opfer, jeden tauglichen Schein anzulegen.

Daher iſt er im Verlaufe ſeines Lebens erſt im geſetzten Alter dazu gekommen, die Heuchelei in ſich auszubilden, zugleich ſtolz und liſtig, ſchlau und blutig, milder aber verderblicher zu erſcheinen. In Folge eines Entſchluſſes und Planes iſt er dazu gekommen, nicht nur ein Schurke zu werden, ſondern auch ſeine Schurkerei und ihre Ziele möglichſt zu bergen. Für einen ſo angelegten Menſchen gehört Selbſtüberwindung und nicht gemeine Geiſtes- und Seelenkraft dazu, die heuchleriſchen Gaben, wie tief angeboren er ſie in ſich fand, zu dem Grade zu bilden, daß ſie ſeine angeborene Wildheit beherrſchen. Und daher kommt es, daß in dem Ausgang ſeines Schickſals, als ihn das Unglück überfällt, als ſeine innere Stärke bricht, als die Spannkraft dieſer Selbſtbeherrſchung nachläßt, der Heuchlermantel plötzlich von ſeiner Schulter gefallen iſt: dann kehrt ſeine alte und erſte Natur wieder, die heftige Störriſchkeit ſeines Weſens tritt neu hervor, er verliert den Kopf, den er auf der langen Bahn ſeiner ehrgeizigen Strebungen ſo gut beiſammen hatte, ſein gequältes Innere verräth ſich in jedem Nu, wie er in Gedanken und Abſichten wechſelt und ſpringt und ſich verwirrt. Aber vorher, ſo lange er ſeiner ſelber Meiſter iſt, treibt er die Kunſt der Verſtellung zu der Höhe, daß er die ſchöne Wittwe, der er Verwandte und Gatten getödtet, ſich mit der Zauberkraft der Rede und mit einer Werbekunſt, die an Romeo's Innigkeit erinnern kann, erſchmeichelt, daß er das Anſpeien der Umworbenen erträgt, daß er ihr, ſeines Erfolges bereits ſicher, ſein Schwert bieten darf ihn zu durchbohren; er treibt die Heuchelei zu der Höhe, daß er als der Verfolgte und Bedrohte erſcheint, wo er Alle untergräbt und vernichtet; daß er den plumpen Polterer ſpielt, wo ſein Haß am verſteckteſten und giftigſten ſchleicht; daß er ſeine brutalen Sitten fürchten macht, wo ſeine feinſten Ränke zu fürchten ſind: ſo daß der Schauſpieler wohl zu unterſcheiden hat, wo ſeine Heftigkeit ausbrechende Natur und wo ſie angenommene Rolle iſt. Er treibt die Verſtellungskunſt zu der Höhe, daß Er, der Schrecken der Menſchen, ſich ſanft und mitleidsvoll, zu kindiſch thö-

richt für die Welt nennen, mit chriſtlichen Werken und Uebungen umgeben, daß Er, an Körper und Seele ein Teufel, im Lichte des Engels erſcheinen darf, daß ein Feind wie Rivers an ſeine Frömmigkeit, ein ehrlicher Menſch wie Haſtings an ſeine völlige Unfähigkeit ſich zu verbergen, eine Anna an ſeinen reuigen Rückblick auf ſein blutiges Kriegshandwerk, der fallende Clarence an ſeine brüderliche Liebe glaubt. Auf der letzten Stufe zu dem Throne ſpielt er dann, mit Buckingham wetteifernd in Heuchelei, jene plumpen Scenen, die ihn aus weltverſchmähender frommer Beſchaulichkeit auf den Königsſitz zu nöthigen ſcheinen ſollen: in dem äußerſten Stadium läßt er in Ungeduld die Maske der Feinheit fallen, mit der er bisher die geſpielte Heuchlerrolle ſelber verſteckt hatte. So bald er am Ziele iſt, geht er Buckingham mit frecher Zumuthung des Mordes an und fragt bei dem erſten beſten Pagen nach einem Miethlingsdolch, er findet nicht länger nöthig Heimlichkeit zu treiben, er zwingt ſich nicht im geringſten, dem Buckingham Unmuth und Ungnade zu bergen. Nur da ihm aus Richmond's Rüſtungen Gefahr droht, da er deſſen Verbindung mit der Tochter der verwittweten Königin hindern will durch ſeine eigene Verbindung mit ihr, da, der ſchlauen Eliſabeth gegenüber, ſucht er noch einmal genöthigt dieſelben Zauberkünſte und mit derſelben Meiſterſchaft, wie einſt bei ſeiner Werbung um Anna, und mit demſelben Erfolge hervor. Gleich darauf aber, da die Flüche der Margarete ſich an ihm erfüllen und ihm ſeine Sicherheit, ſein Selbſtvertrauen, ſeine Macht über ſich ſelber rauben, zerfällt ſeine Kunſt zugleich mit ſeinem Glücke.

Die Fäden ſind ſchwach, mit denen der Charakter Richard's an die gute Seite der menſchlichen Natur geknüpft iſt; ohne eine ſolche Geſtalt in den beglaubigten Büchern der Geſchichte gefunden zu haben, hätte Shakeſpeare vielleicht nicht gewagt, weder ſie ſelbſt, noch ſpäter ſeinen Edmund und Jago zu ſchildern. Der Dichter hat geſucht, für ihn dadurch zu intereſſiren, daß er die Fäden, die ihn an das Böſe ketten, deſto ſtärker gemacht hat. Die Stärke ſeines

Willens iſt nicht allein gegen Andere, ſondern auch gegen ſeine eigene Natur gekehrt, und dieſe Ueberwindungskraft fordert allemal die menſchliche Bewunderung heraus. Selbſt jene Betäubung ſeines Gewiſſens ruht nicht auf einer angeborenen Verhärtung und Verſtocktheit, ſondern auf einem Siege über deſſen ernſteſte Regungen. Hier hat der Dichter an die feinſte Stelle den Einen Faden gelegt, der dieſes Scheuſal dennoch mit der lichten Seite des menſchlichen Weſens verknüpft. Ungläubig wie er ſich zeigt, iſt dieſer Held der Bosheit gleichwohl von Aberglauben nicht frei; darin verräth ſich das doch nicht ganz bezwungene Gewiſſen, darin die verdrückte Spur des guten Keims in ihm. Wo die Margarete (I, 3.) ihre Flüche über ihn ausſchüttet, unterbricht er vor dem entſcheidenden Worte ihre Rede und ſucht ihren Fluch auf ſie ſelber zurück zu leiten. Er leugnet freigeiſtig die Wirkſamkeit der Flüche, aber nur weil er in der That ihre Wirkung fürchtet. Es iſt Richmond's Größe von Heinrich VI. ſchon prophezeiht worden, dieſe Erinnerung ſchon ſchlägt ihn bei deſſen Unternehmungen mit lähmender Kraft. Ein Wahrſager hat ihm ſeinen Tod prophezeiht, bald nachdem er Richmond geſehen, dieß mahnt ihn ſchon ängſtlich (der Zug iſt der Chronik entlehnt), wie er den Namen Rougemont nennen hört. Als er auf den Mord der unſchuldigen Prinzen denkt, beſinnt er ſich auf die Sprichwörter im Volksmunde, die jungem Witze kurzes Leben verheißen, als ob er einen Troſt darin ſuchte, ſich hinter einen ſolchen Schickſalsſpruch zu verſtecken; denn auch bei den Frauen, die er bethört, ſucht er ſeine Unthaten auf das unvermeidliche Schickſal zurückzuführen. Dieſe leiſe Stimme, die am Tage Bewußtſein und Wille in ihm zurückdrängt, bricht ſich des Nachts, wenn ſeine geiſtigen Kräfte ruhen, Bahn durch die Hemmungen; er iſt immer von ſchrecklichen Träumen geplagt und vor dem Tag der Schlacht mit Richmond ſteigen (auch nach der geſchichtlichen Sage) jene quälenden Geiſter der von ihm Gemordeten vor ihm auf und ſchlagen ihn mit Verzagen; das unterdrückte Gewiſſen rächt ſich des Nachts und in der entſcheidenden Nacht

erdrückt es ihn. Der alle höheren Mächte ſich gerne in realiſtiſcher Freigeiſtigkeit ausgeredet und heuchelnd den Himmel ſelbſt bethört hätte, unterliegt zuletzt ihrer offenen Gewalt. Die ſchrecklichen Mahnungen treiben ihm kalte Tropfen auf die Stirne, die kurzen Fragen der Beängſtigung verrathen ihn, die er in beklemmtem Athem ausſtößt, er erliegt in dem letzten Verſuch ſich ſelbſt zu ſchmeicheln, ſich ſelber Selbſtliebe zu heucheln, in dem letzten Verſuch ſeiner erſchöpften Kraft, Herr über die andere Stimme zu werden: die tauſend Zungen ſeines Gewiſſens gewinnen es über die tauſend Zungen ſeiner Selbſtverhüllung. Aber ſo weit geht immer noch ſeine Kraft, daß er auch jetzt den verzweifelten Kampf mit den inneren Mächten fortkämpft, daß ſich „tauſend Herzen groß in ſeinem Buſen regen", als er ſich mit gebrochenen Kräften zu den Wunderthaten ſeiner Schlacht erhebt und, nach dem Winke der Chronik, in ſeinem Trotze untergeht. Er fiel, ſagt der Verfaſſer des Geiſtes Richard's, da Größe größer als ſie ſelbſt ſein wollte, und dieſe Ueberhebung der Willenskraft macht den Schrecklichen zu der ächt tragiſchen Geſtalt, die einen Antheil erzwingt trotz aller der Ruchloſigkeit, die von ihr abſtößt.

Dem Schauſpieler iſt nie eine größere Aufgabe geſtellt worden. Es iſt der Reiz und die Größe dieſer Aufgabe nicht darin gelegen, daß der Spieler, wie Steevens ſagt, abwechſelnd den Helden und Liebhaber, den Staatsmann, den Bouffon, den Heuchler, den verhärteten und reuigen Sünder zu machen hat; nicht darin, daß er zwiſchen der höchſten Leidenſchaft und dem familiärſten Ton der Unterhaltung, zwiſchen dem Ausdruck der Zuverſicht bald in die Kraft des Kriegers, bald in die Liſt des Diplomaten, bald in die Redekunſt des ſchmeichleriſchen Liebhabers zu wechſeln und in dem reichſten Stoffe zu ſcharfen Uebergängen und zur feinſten Schattirung, zu allen pantomimiſchen und rhetoriſchen Künſten zu wirken hat, ſondern darin, daß er aus allen dieſen Tönen den Leit- und Grundton herausfinden ſoll, der ſie alle verbindet. Der Dichter hat die Züge der Chronik

herüber genommen, aber in der Hauptſache eine durchgreifende Aenderung vorgenommen. Die Chronik ſcheint Richard die Heuchelei zum Naturell geben und die Grauſamkeit in ihm mehr als ein kaltes Werk der Politik darſtellen zu wollen; der Dichter dagegen hat ihm den Hang zu aller Verwilderung eingeboren und umgekehrt die Heuchelei zu einem gewählten Mittel ſeines Ehrgeizes gemacht. Die entſcheidenden Monologe in Heinrich VI. und im Beginne unſeres Stückes machen dieß unzweifelhaft. Die ganze Rolle hat der Dichter vielleicht mit Abſicht in einen für den Künſtler ungemein intereſſanten Gegenſatz zu Heinrich V. gebracht. In ſeinen frühern Jahren führt der Prinz Heinrich aus Naturdrang ein wildes wüſtes Jugendleben, in einer Art unfreiwilliger — Verſtellung nicht, ſondern Verbergung und Verhüllung ſeiner edleren Natur; er folgt ſeinem bürgerlichen Hange nach niederen Vergnügungen, wobei er ſich in hellem Bewußtſein vornimmt, dieſe Rolle künftig in ſeiner königlichen Stellung abzulegen. Richard dagegen, deſſen rauhe Natur die Schickſale zuerſt auf den Weg gelenkt haben, wo er in Kampf und Schlacht, für ſeine Familie mehr als ſich ſelber wirkend, wenn nicht ein liebenswerther doch ein achtungswerther Mann geworden wäre, beſinnt ſich bei der erſten Unterbrechung dieſes äußeren Thatenlebens auf eine Ablegung ſeines kriegeriſchen Hanges und auf eine weit angelegte Diplomaten- und Intrigantenrolle, die ihn den Weg zur Krone führen ſoll. Die merkwürdigſten entgegengeſetzteſten Rollen ſind in beiden Figuren dem Spieler geboten: in Heinrich, der mit der erdenklichſten Entfernung von allem Komödienweſen als ein Muſterbild ſchlicht bürgerlicher Natur geſpielt ſein will, und in dieſem Richard, der ein Proteus an Verwandlungskünſten iſt, der ſelber Roscius heißt und mit Schauſpielerkünſten zur Krone gelangt.

Sobald dieſer Charakter feſtgeſtellt und ſein Mittelpunkt erkannt iſt, iſt auch der Mittelpunkt und der Gedanke des Stückes ſelbſt begriffen; denn Richard füllt dieſe Mitte ganz aus. Dieſe ausſchließlich vorragende Stellung Richard's und ſeine hochtragiſche Na-

tur hat dieſer Hiſtorie den Charakter mehr eines reinen Trauerſpiels verliehen; wie in Shakeſpeare's freieſten Tragödien ordnen ſich die ſämmtlichen Perſonen des Stücks in eine innere Beziehung zu der Hauptfigur und dem Hauptbegriffe des Stücks, während ſonſt die Eigenheit der hiſtoriſchen Stücke iſt, daß ſie die Ereigniſſe und Thatſachen auf weitere Gruppen handelnder Figuren auseinandertheilen, die unter ſich nicht überall in dem engen Zuſammenhange ſtehen, wie die Charaktere der frei entworfenen, von keinem geſchichtlichen Stoffe gebundenen Stücke. Sobald man von Richard aus und im Verhältniſſe zu ihm die übrigen Figuren des Stückes betrachtet, ſo wird man das Band der Ideen mit Leichtigkeit erkennen, das ſie zuſammenknüpft.

Der übermänniſchen Stärke in Richard ſind zuerſt die Frauen in der Blöße der weiblichen Schwäche gegenübergeſtellt. Die Anna, die er im Anfang des Stückes umwirbt, kann in dieſer hinfälligen Weiblichkeit, die ohne alle ſittliche Stütze geblieben iſt, weniger Verachtung als Mitleid erregen. Sie haßt und heiratet; ſie flucht der, die das Weib des Mannes wird, der ihren erſten Gatten getödtet, und ſie unterwirft ſich ſelbſt dieſem Fluche; nnd dann als ſein Weib iſt ſie in dem Bunde mit ſeinen Feinden gegen ihn. So iſt, ſagt der Dichter des Geiſtes Richard's, ſo iſt der Weiber Liebe und Treue nicht in Wolle gefärbt, die Zeit und die Männer beflecken beide. Es iſt nicht oft gewagt worden, was der Dichter hier that: der eine Scene voll Unwahrſcheinlichkeit vorführt, worin dieſe Anna die Hauptrolle ſpielt, deren Charakter in keiner Weiſe früher vorbereitet oder geſchildert iſt, wo in der unnatürlichſten Situation ſich Eitelkeit, Selbſtgefälligkeit und Schwäche im Momente darſtellen müſſen; die Rolle einer Matrone von Epheſus im Trauerſpiele, die aber weder unglaublich noch gezwungen iſt. Man muß dabei im Auge haben, daß der Mord ihrer Verwandten ſich mit den unvermeidlichen Uebeln des Kriegs und der Abwehr entſchuldigen läßt. Man muß den außerordentlichen Grad der Verſtellung in Anſchlag bringen, der auch

kundigere Männer täuſcht; weshalb der Künſtler, der Richard zu ſpielen hat, zwar mehr als Schauſpieler denn als Verliebter werben, aber doch bis an die Grenze der Täuſchung ſelbſt für den eingeweihten Zuſchauer gehen muß. Man hat ferner zu erwägen, wie die Rolle der Reue und Buße einen tapfern Soldaten kleidet und wie verzeihlich die weibliche Schwäche iſt, die ſich in dem Gedanken gefällt, einen ſolchen Reuigen ſtützen und retten zu wollen; man muß ſich erinnern, daß die ungewohnte Milde von Unholden dreimal wirkſamer iſt als die Sanftmuth der Schwachen; und man hat in geſchichtlichen Beiſpielen unſerer Tage noch die Erfahrung gemacht, wie zarte weibliche Charaktere ſich der Brutalität vermählt haben in dem Bewußtſein, die männliche Barbarei wenigſtens im Hauſe zu zähmen. Wie wenig der Dichter bei dieſer Scene ein ſchlechtes Gewiſſen hatte, ſchien er dadurch beweiſen zu wollen, daß er ſie gegen Ende des Stückes noch einmal in der Werbung Richard's um die Tochter ſeiner Erbfeindin, bei der Mutter ſelber, wiederholt. Noch einmal betheuert Richard, daß er ſeine Unthaten nur aus Liebe zu der Beworbenen that, noch einmal ſpielt er den Büßer und weist auf beſſere Zeiten, noch einmal lockt er die Mutter durch die Ausſicht auf den Thron für ihre Tochter, er gewinnt ſie durch die Vorſpiegelung des Guten, das ſie dem Lande durch ihre Einwilligung gewähre; und die Furcht, ſo gibt ſchon die Chronik an, wirkt ihr Theil mit, vor dem Manne, dem nichts zu weigern iſt, ohne ſich zu verderben. Dieß letztere ſchon ſtellt die Eliſabeth in dieſem Verhältniſſe günſtiger als Anna, da er dieſe umwarb, wo er noch nicht der Allmächtige war, der er jetzt iſt. Aber es iſt noch ein wichtigerer Punkt, der dieſe zweite Scene nicht als bloße Copie der erſten erſcheinen läßt. Eliſabeth verſpricht zu gleicher Zeit dieſelbe Tochter dem Prätendenten Richmond, dem Nachkommen der Lancaſter, der nachher durch dieſe Verbindung die rothe und weiße Roſe vereinigt und verſöhnt. Eliſabeth täuſcht ſo den Täuſcher Aller, und für den Fall des unglücklichen Ausgangs von Richmond's Unternehmen hat ſie vielleicht der Tochter den Thron

gerettet. So weit reicht die weibliche Schwäche ihres perſönlichen und mütterlichen Ehrgeizes allerdings, ſo weit aber auch die Gabe der tiefinnerlichſten Verſtellung, die dem Weibe ſo leicht von Natur eigen und ſogar mit einer Art Argloſigkeit gepaart iſt. Dieſer Gegenſatz Eliſabeth's gegen Richard iſt auf das glücklichſte ergriffen. Sie iſt ſchwach und zu jeder Gehäſſigkeit, zu jeder Familienantipathie durch ihre Verwandten zu ſtimmen, aber ſie iſt auch gut, in ihrem äußerſten Grame mild und nicht fähig zu fluchen, wo ſie es gern von Margreten lernen möchte. Mit dieſer Güte und Schwäche überliſtet ſie den Argen und Starken, der ihr Haus vertilgt hat, denn ſie iſt klug und fernſichtig, ſie iſt die Mutter ihres geiſtverwandten Sohnes York, ſie durchſchaut Gloſter von Anfang, ſie ſieht in Rivers' Fall ſogleich den Untergang ihrer ganzen Familie voraus; ſie faßt dann, auch geſchichtlich, den Plan, in Richmond die Häuſer York und Lancaſter zu verſöhnen, und ſie iſt die Seele der ganzen Verſchwörung, die Richard's Fall entſcheidet.

Das Seitenſtück ihrer Schwäche iſt der König; er iſt das Gegenſtück ihres Scharfblicks. Er wie ſein Bruder Clarence bilden die Gegenſätze ſicherer Argloſigkeit gegen den heimtückiſchen Bruder, der ſie beide mit und durch einander ſchlägt. So ſind auch die Verwandten der Königin ſicher und ohne Harm; ein habſüchtiger, neugebackener Adel, übermüthig, ſchnöde, nur dem groben Gloſter gegenüber demüthig, in deſſen offene Schlinge ſie fallen. Noch ſchärfer iſt der Gegenſatz der Argloſigkeit in Haſtings gezeichnet. Er iſt offenherzig, treu, plauderhaft, aufrichtig, im harmloſeſten Glücke, von loſen Sitten, aber allem Mistrauen fremd; er traut auf Catesby wie auf Richard, er läßt ſich Warnungen und Träume nichts anfechten; er triumphirt mit unvorſichtiger Freude über den Fall ſeiner Feinde, da ihm das gleiche Loos droht, er will im Vertrauen auf Gloſter's Freundſchaft im Rath ſeine Stimme für ihn abgeben, als dieſer ihn bereits dem Tode geweiht hat, weil er mit der immer gleichen Offenheit und aller Verſtellung unfähigen Natur geäußert hatte, die Krone

werde auf Richard's Haupte ſchnöde entſtellt ſein. Die ganze Scene III, 4.), in der dieß vorgeht, iſt ſogar in den charakteriſtiſchſten Einzelheiten der Rede der Chronik entlehnt. Dagegen iſt die Beziehung, in die Shakeſpeare den Brakenbury geſtellt hat, ſein Eigenthum: dieſer ſpielt in der Chronik eine ganz andere Rolle als in dem Trauerſpiele. Er in paſſiver Weiſe, wie die Catesby und Tyrrel in activer, fördert die Plane und Thaten Richard's, die ohne dieſe bereiten Werkzeuge nicht den gleich leichten Verlauf gehabt hätten. Dieß ſind die gemietheten Heuchler, die nach jedem Winke eine beliebige Rolle annehmen, nach jedem Winde ſich drehen, die ſich, wie Brakenbury, gar nicht fragen und ehrlich beſinnen, was ihres Herzens Sinn iſt, die „ſchuldlos an der Meinung" ſein wollen und gewiſſenlos und ſtumpfſinnig geſchehen laſſen was da will. Ein feineres Werkzeug Gloſter's iſt Buckingham. Er iſt ihm ganz zur Seite geſtellt als ein blaſſeres Abbild ſeines Ehrgeizes und ſeiner Heuchelkunſt. Er hat die kleineren Gegenſtände ſeiner Vergrößerungsſucht, wie Richard ſeine großen, und will dieſen zum Werkzeuge dafür gebrauchen, wie dieſer ihn. Gloſter hilft ihm die ihm im Wege ſtehen, die Verwandten der Königin, wegzuräumen und Buckingham heuchelt ſeine Verſöhnung, hinter deren Schild er ihnen den Tod bereitet. Dafür hilft er dann Richard den Weg zum Throne bahnen, und das mit den gleichen Künſten. Er dünkt ſich ein ächter Schauſpieler zu ſein, der ſchreckhafte Blicke und erzwungenes Lächeln zu ſeinem Dienſte hat, er hilft die Bürger bearbeiten, er ſpielt die Poſſenſcenen in Baynardscaſtle mit. Er erſcheint nur allmälig in Gloſter's Schlingen gezogen; Margrete ſelbſt ſieht ihn anfangs als unſchuldig an; ihre Flüche berühren ihn nicht; er glaubt nicht an Flüche, wie auch Gloſter ſich ſtellt, aber er muß es lernen; überall zurückbleibend hinter Richard, im Guten wie im Böſen, ſchaudert er vor dem Mord den ihm dieſer zumuthet; da er verſtimmt iſt über die Vorenthaltung des Preiſes, den ihm Richard für ſeine Hülfe verſprochen hatte, weiß er ſich nicht weiter zu verſtellen, während Gloſter in ſeiner Verſtimmung über

Haſtings grade beſonders vergnügt und heiter erſcheint. — Ihm gegenüber ſteht dann wieder Stanley, als der eigentliche ſchleichende Heuchler, der wie Eliſabeth in ihrer weiblichen Weiſe den Richard mit ſeinen eigenen Waffen beſiegt. Mit Richmond verwandt hat er von Anfang an Urſache, vorſichtig zu gehen; er iſt aus einem Feind der Königin Eliſabeth ihr Freund geworden zu dem gemeinſamen Ziele; er hat das Auge überall; er warnt den Haſtings, wiewohl vergebens; er unterhält mit Richmond langdauernde Verbindungen, die er auf die unſcheinbarſte Weiſe von einem Pfarrer unterhalten läßt. Die Geſchichte ſelbſt findet es unbegreiflich, daß Richard den verdächtigen Mann wie von Gott geblendet nicht verhaftete. Shakeſpeare ſucht es vortrefflich zu erklären, indem er Stanley ganz die gleichen Künſte leiht die Gloſter beſitzt. Wie dieſer den Greys ſeine heimlichen Schliche unter offenem Unmuth zu verbergen ſuchte, ſo macht ſich Stanley überall mit freier Stirne zum wachſamſten Beobachter der Richmond'ſchen Plane; er bringt Richard zuerſt die Nachricht von Dorſet's Flucht zu Richmond: er bringt ihm die Nachricht von Richmond's Landung; er überläßt ihm ſeinen Sohn zum Geiſel und ſetzt in dieſem Falle der Noth das liebſte Leben auf's Spiel, um ſeine täuſchende Rolle vollaus zu ſpielen, die ihm die Krone einträgt, die Richard Reich und Leben koſtet. Richmond iſt die einzig reine Figur, die eine beſſere Zeit verkündigt. Der Dichter hat, um dieſen Gründer des Hauſes Tudor, den Großvater der Königin Eliſabeth zu feiern, wenig thun zu müſſen geglaubt, nachdem er ſeinen Gegner Richard ſo viel als möglich geſchwärzt hatte. Der fromme Feldherr Gottes war wie die Prinzen, Eduard's Söhne, aus dieſer ſchauderhaften Umgebung am Hofe zeitig entfernt worden; der Segen Heinrich's VI. ruhte auf ihm. Die Prinzen dagegen fallen der ſchrecklichen Zeit noch zum Opfer. Darüber wollen wir unten bei dem König Johann eine Bemerkung machen. Die Zeichnung der beiden Knaben iſt ein Meiſterſtück, das allen Greenes und Marlowes unmöglich geweſen wäre. Mit wie wenigen Mitteln iſt in dem Prinzen

von Wales eine Anlage entwickelt, die eine vollkommene Menſchheit verſpricht! In ſeinen Worten über ſeines Vaters Tod und Titel, wie viel Zartgefühl und Beſcheidenheit! In der tadelnden Frage an ſeinen Bruder („ein Bettler?"), welch feiner Hinweis auf Schicklichkeit! In der Replik an Gloſter: Er fürchte keine Oheime und für keine Oheime, die todt ſind, welche Vorſicht und zugleich welche Geiſtesſchärfe in dem dreideutigen Satze! Und hiergegen in wie ſchönem Gegenſatze ſteht wieder der behende Witz des kühnen, frühreifen, vorwitzigen und geiſtreichen York, den er ſo feinfühlig ſelber ſchwächt durch gutmüthige Abſtumpfung des Stachels. In beiden, könnte man glauben, ſeien die gegenſätzlichen Eigenſchaften von Heuchelei und rückſichtsloſer Offenheit ermäßigt auf die Eigenſchaften, wie ſie natürlich und menſchlich ſind, bei Eduard zu ſeiner Rückſichtsnahme und Vorſicht, bei York zu dem Drange der Aeußerung, der ſelbſt einen kecken Einfall ſchwer zurückhält aber doch ſchonend zu mildern weiß, ſo daß auch dieſe beiden Figuren in einen feinen Bezug zu dem Hauptgedanken des Stückes geſetzt wären.

Nachdem wir alle dieſe Seiten- und Gegenſtücke neben Richard betrachtet haben, darf es ſcheinen, als ob ſie ſämmtlich nicht mächtig genug wären, der übermächtigen Natur des Helden ein entſprechendes Gegengewicht zu geben. Der Dichter hat auch in der That einen noch gewaltigeren Gegenſatz geſucht, um über dem tückiſchen Gang des wühlenden Ebers ein höheres Auge zu zeigen, das ihn zu belauſchen, und eine Macht, die ihn zu kreuzen fähig wäre; er hat ſeinem ſteigenden Glücke ein gefallenes Glück gegenüber geſtellt, ſeiner tiefen Heuchelei eine Rückſichtsloſigkeit, die ihr jeden Augenblick den Schleier zerreißt, ſeiner Blutgier eine Sorgloſigkeit, die des Todes ſpottet. Es iſt die Geſtalt jener Margrete, der Wittwe König Heinrich's VI., die einſt als eine Bettlerin nach England herübergekommen war, alles Unheils Samen dahin gepflanzt, alles Unglück und Aller Haß auf ihr eigenes Haupt gewendet hatte, und jetzt verbannt iſt und am Schluſſe als Bettlerin nach Frankreich zurückkehrt. Ehe ſie dieß aus-

führt (und dieß ist ganz eine dichterische Anordnung unseres Tragöden), weilt die Gehaßte noch in der Mitte der gehaßten Umgebung, um das Ende des schrecklichen Trauerspiels an Allen zu erleben, nachdem sie selbst von der Scene bereits abgetreten war. Verarmt, von abgestorbenem Ehrgeize, trotzt sie der Gefahr und dem Tode, der auf ihr Bleiben gesetzt ist; drängt sich in den Kreis ihrer Feinde und, ganz unfähig sich zu beherrschen, ganz unwillig sich und ihr Inneres zu verbergen, in machtloser Leidenschaft, in unkluger Offenheit, in prophetischer Wuth wirft sie die schonungslosesten Vorwürfe, die rücksichtslosesten Wahrheiten und die furchtbarsten Flüche — wie die laute Posaune des Gerichts Gottes — auf die gesunkene Menschheit um sie her. Und diese Worte haben mehr Wucht und Macht, als alle die Blutthaten Richard's und seine listigen Ränke, und ihr Hunger nach Rache wird mehr gestillt als Richard's Durst nach Größe. Der alte York (in Heinrich VI.) hatte sie einst verflucht, als sie den weiblichen Greuel beging, ihm ihr Tuch in seines Sohnes Rutland Blut getaucht zu reichen; sein Fluch war an ihr erfüllt worden, als sie Thron, Gatten und den Sohn verlor, den Richard ihr erstach und bei dessen Fall alle die Rivers, Grey, Hastings und Vaughan mitschuldig anwesend waren. An diesem Tage aber ging die Kraft des Fluches von York auf sie über, und sie geltend zu machen an allen ihren Feinden schnaubt ihre rachsüchtige Seele. Das vielfache Weh, das sie an ihren Feinden erlebt, versüßt ihr das eigene Elend, und sie möchte ihr müdes Haupt aus dem Joche ihres Jammers schlüpfen, um es der gehaßten Elisabeth zu überlassen. Wir haben früher (zu Heinrich VI.) gesagt, daß auch die Chronik schon bei dem Tode des Sohnes der Margrete die Bemerkung macht, daß alle diese Anwesenden später den gleichen Kelch getrunken „in Folge der verdienten Gerechtigkeit und gebührenden Strafe Gottes". Dieses Gericht ist in der grausigen Margrete und ihren Flüchen verkörpert, aus der die Straferinnys ihre furchtbaren Orakel spricht. Mit einer auffallenden Grellheit, Deutlichkeit und Vervielfältigung hat Shakespeare diese

Verwünſchungen ſprechen, wiederholen und ſich erfüllen laſſen. Margrete hat den Fluch über alle jene Mitthäter der Unthat an ihrem Sohne geworfen und er kommt an allen zur Reife; er erfüllt ſich an dem ſterbenden Eduard; er erfüllt ſich an Clarence, der meineidig geworden war, als er für Lancaſter zu fechten gelobt hatte; er erfüllt ſich an Haſtings, der falſche Verſöhnung vor dem ſterbenden Eduard geſchworen hatte; er erfüllt ſich an Eliſabeth, die, nur noch der eitle Schein von ihr ſelbſt, ohne Bruder, ohne Gatten, faſt ohne Kinder zurückblieb; auf Buckingham ſelbſt fällt ihre bloße Warnung, die ſie an den noch Schuldloſen richtete, wie ein Fluch, da er ſchuldig geworden war. Es iſt nicht genug, daß Margrete dieſe Flüche über Alle ausſpricht, die meiſten, Buckingham, Haſtings, Anna, rufen auch über ſich ſelbſt unter ſündigen Verheißungen die Verwünſchung herab, und wenn ſie eintrifft, wird noch einmal an die richtige Vorherſage erinnert. Auf Richard ſelbſt endlich häufen ſich, an ihm erfüllen ſich dieſe Racheflüche am deutlichſten und auch Er ruft ſelbſt in dem Momente ſeines ungezähmteſten Trotzes (IV, 4.) den Fluch auf ſich ſelber herab. Ja noch nicht genug: ſeine eigene Mutter, die Herzogin von York, die, in die Mitte zwiſchen Eliſabeth und Margrete geſtellt, die heftigſten Aufloderungen der Einen und die milde Faſſung der Andern nach Zeit und Anlaß wechſelnd beſitzt, die eigne Mutter Richard's ſagt ihm (IV, 4.), ihre Gebete würden auf der Seite ſeiner Feinde ſein; und ſie wünſcht, ihr Fluch möge am Tage der Schlacht ſchwerer auf ihm laſten als ſeine Rüſtung. Von dieſem Einen Fluche iſt dann in den Scenen vor der Schlacht von Bosworth ein trefflicher Gebrauch gemacht, der mehr werth iſt, als alles Uebrige, wozu der Dichter dieſe Verwünſchungen genutzt hat. Ohne daß auf jenen mütterlichen Ausſpruch zurückgeblickt würde, ohne daß ſich Richard ſeiner erinnerte, bürdet ihn dort (V, 3.) ſein Helm, ſo daß er ſich ihn leichter machen läßt, und laſten ihm die Lanzen im Arme, die er mit leichteren tauſcht. Dieß iſt beſſer als die gehäufte Einprägung der ſcharfen Flüche und ihr buchſtäbliches und immer

erneuertes Eintreffen; und beſſer auch iſt die Verwünſchung der vorübergehend gereizten Mutter bei einem herausfordernden Anlaß, als das ſtehende Uebermaaß der Racheflüche Margretens. Aber nur das Uebermaaß und die Häufung wird zu tadeln ſein, nicht die Sache ſelbſt. Man hüte ſich, auf die Seite der Ausleger zu treten, welche die Einführung der Margrete überhaupt und ihr Schelten am Hofe thöricht finden, wie die Werbung Richard's auf der Straße. Aber es iſt ein weiſer Gegenſatz, der dieſes Auftreten Margretens bedingt, und ſelbſt die grelle Hervorhebung ihrer Flüche und ihrer Erfüllung hat eine weiſe Abſicht. Je verſteckter die Sünden dieſer Heuchlerbrut geübt wurden, deſto ſichtbarer und lautbarer ſollte ſie die Strafe ereilen; es ſollte gegen die Heimlichkeit und den Trug der Menſchen die klare Vergeltung Gottes um ſo deutlicher erſcheinen; und an den Uebelthätern, die den Himmel ſelbſt zu berücken dachten, die an die rächende Gewalt und den Fluch nicht glauben der in böſen Thaten ſelber gelegen iſt, ſoll der Eingriff der ewigen Gerechtigkeit recht faßbar und greifbar erſcheinen. Auf dem Wege zum Tode ſagt Buckingham: „Der Allſeher, mit dem ich tändelte, hat mein heuchleriſch Gebet auf mein Haupt gekehrt und mir im Ernſte gegeben, was ich im Scherze bat“. Und eben ſo entlädt ſich auch auf Richard's Scheitel der eigene Fluch, den er muthwillig auf ſich herabbeſchwor.

Richard II.

Die Zeitbeſtimmung von Richard II. iſt bereits oben angedeutet worden; wir vermutheten, daß er bald nach Richard III. geſchrieben ſei. Leidenſchaftlich gehobenere Stellen, auch Eine (V, 3.) die einen tragiſchen Stoff faſt in humoriſtiſche Behandlung zieht, ſind noch in Reimpaaren verfaßt; auch überſchlagende Reime und Alliterationen kommen noch vor. Der ganzen tiefſinnigen Anlage und Charakteriſtik, ſo wie der Führung der geſchichtlichen Fabel nach iſt das Stück, gegen Richard III. gehalten, fortgeſchritten; abgeſehen von dem Bühneneffecte, nennt es Coleridge mit Recht das erſte und bewunderungswürdigſte von Shakeſpeare's rein hiſtoriſchen Stücken, in denen die Geſchichte die Fabel bildet, nicht blos wie in Heinrich IV. leitet. Die geſchichtlichen Handlungen, die Richard umfaßt, gehen vom September 1398 bis Februar 1400. Alles Weſentliche der Thatſachen iſt ſtreng aus der Chronik von Holinſhed beibehalten; wo ſich Shakeſpeare Freiheiten erlaubt, iſt es in jenen Aeußerlichkeiten, die er nirgends achtete, wo er ſie dichteriſchen Zwecken dienſtbar machen konnte.

Eine dramatiſche Vorarbeit hatte Shakeſpeare auch bei dieſem Stücke, die uns aber nicht bekannt iſt. Wir wiſſen nur aus dem Berichte eines Dr. Forman, daß 1611 auf Shakeſpeare's Bühne ein Stück von Richard II. aufgeführt ward, das nach den Angaben des

Inhalts die früheren Jahre der Regierung Richard's behandelte, und weit factenreicher und blutiger als Shakeſpeare's Werk geweſen ſein muß. Ein intereſſanter geſchichtlicher Vorfall knüpft ſich an dieſes Stück. Als Graf Eſſex im Jahre 1601, um ſeine Feinde aus der Umgebung der Königin zu vertreiben, die Londoner Bürgerſchaft zu einem Aufſtande reizen wollte, ließen ſeine Vertrauten, Sir Gilly, Merrick u. A. die Tragödie von Richard II. vor dem Ausbruche der Verſchwörung in offenen Straßen und Häuſern ſpielen, um die Gemüther zu erhitzen, und Eliſabeth erfuhr von dieſer Aufführung und ſpielte im Geſpräche, indem ſie ſich Richard II. nannte, darauf an. Es iſt kein Zweifel, daß dieß ſo im Zwecke der Empörer gebrauchte Stück dieſer ältere Richard II. war, denn Shakeſpeare's Drama iſt zwar ein Revolutionsgemälde, aber doch ſo milder Art, und es nimmt gerade für den entthronten König, und am meiſten eben in der Abſetzungsſcene, ſo innige Theilnahme in Anſpruch, daß es ſich zu jenem Zwecke ſehr unvortheilhaft darbieten würde; in den Ausgaben vor 1601 war ohnehin die ganze Scene der Abſetzung Richard's im vierten Acte, obgleich ſie von dem Dichter gleich anfangs niedergeſchrieben ſein muß, nicht einmal abgedruckt, wie ſie gewiß auch unter Eliſabeth's Regierung nicht geſpielt wurde. Nichts iſt übrigens natürlicher, als daß man bei dem außerordentlich praktiſchen Charakter dieſer hiſtoriſchen Stücke, auch der Shakeſpeare'ſchen, auf einen ſolchen Gebrauch derſelben verfalle. Im vorigen Jahrhundert wurde Shakeſpeare's Richard II. zu der Zeit gegeben, als der engliſche Handelsſtand 1744 auf einen Krieg mit Spanien drang und Robert Walpole dieſer Volkspolitik Widerſtand leiſtete; alle Stellen, die auf die Gefangenſchaft des Königs unter ſeinen Schmeichlern gehen, wurden auf Walpole bezogen und mit lautem Geſchrei begrüßt, andere Stellen über den Bankerut des gebrochenen Königs mit todtem und ehrfürchtigem Schweigen gehört.

Richard II. muß durchaus mit Heinrich IV. und V. in Einer Reihe geleſen werden, um ganz auf den Grund verſtändlich zu ſein.

Die feinſten Züge zur Erklärung der Charaktere und der Handlungen in dem erſten Stücke dieſer Reihe ſind in Stellen des dritten und vierten erſt niedergelegt, man könnte ſagen abſichtlich verſteckt. Der Hauptcharakter des vierten Stückes, Heinrich V., iſt in dem erſten, in Richard, ſchon erwähnt und ſein wüſtes Jugendleben ſchon bezeichnet, zu einer Zeit, wo er erſt zwölf Jahre alt war. Die Figur des Herzogs von Aumerle, der in Richard keine glänzende Rolle ſpielt, wird, nachdem ihn ſeine Mutter hier (V, 3.) von der Strafe des Hochverräthers gerettet und Gott gebeten hatte, dieſen „alten Sohn neu zu machen", ſpät in Heinrich V. von dem Dichter ſchweigend wiedergebracht, ein neuer Menſch in der That, der mit der Heldenzeit groß geworden iſt und bei Azincourt den Heldentod ſtirbt. So ſchlingen ſich die feinſten Fäden um die vier Stücke, ſie untereinander zu verbinden; andere eben ſo feine Beziehungen ſetzen dieſe Lancaſtriſche Tetralogie mit der York'ſchen in ein gegenſätzliches Verhältniß. Dem Dichter entging nicht die Aehnlichkeit der geſchichtlichen Ereigniſſe in dem Steigen und Fallen dieſer beiden Häuſer; hätte er die zeitlich jüngere Geſchichte des York'ſchen Hauſes ſtatt *vor* der Geſchichte der Lancaſters *nach* ihr behandelt, ſo hätte ihm dieß geſtattet, dieſe Beziehungen und Aehnlichkeiten in beiden Stoffen noch ſchärfer zu zeichnen als ſo. Richard II. erſcheint in dieſer Tetralogie ſo, wie Heinrich VI. in der York'ſchen. Ein junger Fürſt, nicht ohne ſchöne menſchliche Anlagen, von Oheimen und anmaaßenden Protectoren, von Schützlingen und Günſtlingen umgeben, richtet beide Male das Reich zu Grunde; beide gehen ihres ererbten Thrones verluſtig durch Uſurpatoren und ſterben gewaltſam im Gefängniß. Bolingbroke untergräbt den Thron Richard's in ſehr ähnlicher Weiſe, wie York den des Heinrich VI.; der Eine fällt meineidig, ehe er das letzte Ziel ſeines ehrgeizigen Weges erreicht; der Andere gelangt durch Glück und Verdienſt zu dieſem Ziele und behauptet es durch würdige Verwaltung und reuige Buße. Die Vergeltung aber droht dem Einen uſurpatoriſchen Hauſe wie dem Andern; häusliches Zerwürfniß

herrſcht in der Familie Heinrich's IV., wie unter den Söhnen Yorks unter Eduard IV. Nun aber theilen ſich die Schickſale beider Häuſer in einen ſchärferen Gegenſatz, den wir bereits oben bezeichneten; aus dem unglückweiſſagenden Familienverhältniß unter den Lancaſters taucht jener Heinrich V. empor, der mitten in einem wilden Jugendtreiben die großen Entſchlüſſe faßt, dem engliſchen Throne den Glanz der Eduarde wiederzugeben, während aus dem York'ſchen Hauſe jener Richard III. mitten in einer Laufbahn kriegeriſchen Ruhmes die Entwürfe macht, ſich durch eine Kette von Schlechtigkeiten den Weg zum Throne zu bahnen. Ein großer Regent macht dort durch Tugenden die Unthat der Lancaſter auf eine kurze glorreiche Zeit vergeſſen, hier häuft ein blutiger Tyrann durch Ruchloſigkeit das Aeußerſte der Schmach auf das Haus York und reißt es zum Untergang. Wie in dieſen äußeren Verhältniſſen ein gewiſſer Parallelismus in beiden Geſchichten nicht zu verkennen iſt, ſo haben wir bereits mehrfach den gleichen Gedanken genannt, aus dem Shakeſpeare beide Tetralogien bearbeitet hat. Der Streit des Verdienſtes mit dem Rechte um eine unbefeſtigte Krone konnte ſchon in Heinrich VI. der leitende, wenigſtens der hervorſpringende Gedanke heißen; in Richard III. verdrängte ihn eine mehr ethiſche Idee, die in dieſem Stücke den rein geſchichtlichen Charakter etwas beeinträchtigt; hier in Richard II. dagegen tritt dieſer Gedanke in aller politiſchen Reinheit aus dem hiſtoriſchen Stoffe heraus und wird von dem Dichter mit aller Selbſtändigkeit ergriffen, um mit ihm die geſchichtliche Materie zu einem freieren Kunſtwerke von höherer und vollendeterer Organiſation umzubilden, als die Geſchichte in ſich ſelber geſtattet.

Richard II. war der Sohn des ſchwarzen Prinzen*), des tapferen Aelteſten unter Eduard's III. Kindern. Er war nach der geſchichtlichen Ueberlieferung bildſchön; und auch Shakeſpeare hat ihm im Gegenſatz zu Richard III., den ſeine Häßlichkeit treibt ſich an der Natur zu

* Zur Erläuterung der genealogiſchen Verhältniſſe unter den Hauptper-

ſonen dieſes und der folgenden Stücke fügen wir hier die Ueberſicht der Nachkommenſchaft Eduard's III. bei, ſo weit ſie in unſeren Stücken vorkommt. Die den Namen der Söhne Eduard's beigefügten Zahlen bedeuten ihre Reihenfolge nach dem Alter in der Zahl der ſämmtlichen Söhne Eduard's.

Eduard III. † 1377.

- **Eduard Prinz von Wales.** 1. † 1376.
  - **Richard II.**
- **Lionel Herzog v. Clarence.** 2.
  - **Philippa** vermählt mit dem erſten Grafen von March.
    - **Roger Graf v. March.**
      - **Edmund Mortimer*), Graf v. March.** geb. 1392.
    - **Sir Edmund Mortimer,** Schwiegerſohn Owen Glendower's.
    - **Eliſabeth,** bei Shakeſp. **Kate, Lady Percy.**
- **John Gaunt v. Lancaſter.** 3. † 1399. 59 J. alt.
  - **Heinrich Hereford (Bolingbroke), nachher Heinrich IV.**
    - **Heinrich V.**
- **Edmund Langley v. York.** 5.
  - **Graf Saliſbury,** Rebell gegen Heinrich V.
    - **Richard Plantagenet, Herzog v. York.**
  - **Herzog v. Aumerle,** gefallen bei Azincourt.
- **Thomas Woodſtock, Herzog von Gloſter.** † 1397, ermordet.

*) Bei Shakeſpeare mit ſeinem Oheim Sir Edmund Mortimer in Eine Perſon verſchmolzen

rächen, nicht ohne Abſicht die ſchöne Geſtalt verliehen, die nach Bacon „den meiſtentheils leichtfertig macht, den ſie ziert und den ſie bewegt“; er nennt ihn aus Percy's Munde eine ſüße Roſe, gibt ihm die äußeren Züge ſeines Vaters und läßt ſeine inneren gelegentlich in ihm erkennen: die milde Natur des Lamms und die heftige des Löwen, die der Dichter in dem ſchwarzen Prinzen vereinigt nennt, treten beide in ihm zu Tage. Die erſtere iſt nicht wohl zu verkennen; ſie wird noch zuletzt in den vielen Zeichen der Anhänglichkeit ſichtlich, die er in der Zeit empfängt wo es gefährlich iſt ſie zu äußern, und nach ſeinem Tode in der Sehnſucht nach ihm, die in den wider ihn verſchworenen Gegnern erwacht. Die andere Eigenſchaft iſt in zerſtreuten einzelnen Zügen mehr verborgen. Er erſcheint überall als ein heißes Füllen, leicht reizbar, ein heftiges Feuer, das ſich ſchnell verzehrt; er vergleicht ſich ſelbſt mit dem glänzenden Phaeton, der unfähig und kühn die ſtörriſchen Roſſe handhaben wollte; in Augenblicken ſeines Unglücks erwacht der Trotz eines angeborenen Adels mitten aus ſeinem Grame, und in ſeinem Tode zeigt er ſich eben ſo „voll von Tapferkeit als königlichem Blute“. Aber dieſe ſchöne Anlage iſt ganz verwiſcht; ſchon in den jungen Jahren ſeines Lebens und ſeiner Regierung hat er allen guten Ruf verloren; er iſt umgeben von einer Schaar von Geſchöpfen und Günſtlingen, Ausſaugern und Raupen des Reiches, die ſein Ohr mit Schmeicheleien verſtopfen und mit üppigem Dichtungswerk vergiften, die ihn herrſchſüchtig, hochfahrend, unfähig machen, ein Wort des Tadels und der Ermahnung, ſei es ſelbſt aus dem Munde eines ſterbenden Oheims, zu hören; die ihn mit italieniſchem Modetand verflachen, mit jeder niederen Eitelkeit umgeben, zu Prunkſucht und Verſchwendung verführen. In Heinrich IV. wird ſein Leben und Treiben in einer ausführlicheren Stelle beſchrieben, als es in unſerem Stücke ſelber geſchieht. Der leichtfüßige Richard, heißt es dort, ging auf und ab mit ſchalen Spaßmachern und raſchlodernden Witzlingen, machte ſeinen Stand und ſein Königthum gemein mit poſſenreißenden

Thoren, ließ ſeinen großen Namen von ihrem Spotte entweihen und gab ſeine Haltung ſo weit auf, daß er lachte über die ſpottſüchtigen Knaben und ſich an den Gleichniſſen der eitlen Bartloſen ergötzte; er ward ein Gefährte der Straße und gab ſich der Popularität zu Lehen, ſo daß, da er täglich von des Volkes Augen verſchlungen ward, ſie ſich am Honig ſättigten und an dem Geſchmacke der Süße bald verekelten, wovon ein wenig mehr als ein wenig viel zu viel iſt. — Von Scenen dieſer Art hat uns Shakeſpeare in Richard II. nichts oder wenig gezeigt: nur von ferne blickt man auf den zutraulichen Ton des Umgangs durch, auf dem die Aumerle und Buſhy mit König und Königin ſtehen. Der Dichter hat dieſen heiteren leichtſinnigen Verkehr im Hintergrunde gelaſſen, was vielleicht, das Stück von Richard II. für ſich betrachtet, ein Mangel wäre; aber er hatte das allzu Aehnliche in Heinrich IV. zu ſchildern und mußte die Wiederholung ſcheuen; er gab dieſe fröhlichen Gemälde in dem heiteren Schauſpiele und ließ ſie in dieſem tragiſchen Stücke weg. An ihre Stelle ſetzte er weislich, um nicht das Trauerſpiel der vaterländiſchen Geſchichte belachen zu machen, die ernſte und tragiſche Seite dieſes Treibens. Von ſeiner Umgebung gehetzt hatte Richard ſeinen ehrlichen, gutmeinenden Oheim Gloſter, der ſich nach der geſchichtlichen Ueberlieferung ein Protectorat über den jungen König angemaaßt hatte, ermorden laſſen und dieß machte ſeine übrigen Oheime, die Lancaſter und York, um ihre Sicherheit beſorgt, wenn ſie auch, wie die Chronik ſagt, den Stachel ihres Misvergnügens bargen. Von jener Umgebung ausgeſogen ſieht Richard ſeine Kaſſe leer, greift zu Zwangsanlehen, zu Erpreſſung von Steuern und Strafgeldern, und gibt zuletzt das engliſche Reich in Pacht an ſeine Schmarotzer, nicht mehr ein König, nur noch ein Gutsherr von England. Ein Verräther an dieſem unbeſiegten Lande hat er auch durch Verträge von den Eroberungen ſeiner Väter aufgegeben. Zuletzt greift er auch das Privateigenthum an und zieht die Güter des geſtorbenen alten Lancaſter und ſeines verbannten Sohnes ein, was die Herzen

der Gemeinen und des Adels empört. Dieſer Verfall des ausgeſogenen Landes, dieſer Umſturz des Rechts, dieſe Gefahr des Eigenthums, die in Irland ausgebrochene Empörung, die Bewaffnung des Adels zu Seibſthülfe, alle dieſe Anzeichen laſſen in den zwei erſten Acten die aufgehende Saat der Revolution beobachten, die der verführte König geſtreut hatte. Die Vorbedeutung des Falls Richard's II. lieſt die Volksſtimme (II, 4.) in dem allgemeinen Merkmale aller Umwälzungszeiten:

Der Reiche bangt, Geſindel tanzt und ſpringt,
Der in der Furcht, was er beſitzt, zu miſſen,
Dieß, zu beſitzen durch Gewalt und Krieg.

Neben den zerſtreut nur angedeuteten Zügen, welche die Unfähigkeit des Königs und ſein Schwanken zwiſchen unzeitiger Herrſcherkraft und Schwäche bezeichnen, hat der Dichter nur Ein Ereigniß zur näheren dramatiſchen Veranſchaulichung gewählt, an das ſich gerade die Kataſtrophe von Richard's Schickſal knüpft, den ritterlichen Handel zwiſchen Bolingbroke und Norfolk, mit dem das Stück beginnt. Coleridge ſagte von dieſer Scene, ſie ſcheine eingeführt, um im Voraus die Charaktere Richard's und Bolingbroke's zu ſchildern; Courtenay gar war ſo kühn zu meinen, ſie ſei eben eingeführt weil ſie Shakeſpeare in der Chronik fand. So aber hat Shakeſpeare nicht geſchrieben. Er hat ſpät noch in Heinrich IV. (II, 4, 1.) mit ſehr nackten Worten zum Ueberfluſſe geſagt, daß er mit dieſer Scene begann, weil ſie eben der Anfang aller der Leiden war, die auf König Richard und nachher auf ſeine Entthroner fielen. Norfolk's Sohn ſagt dort: O damals, als der König ſeinen Stab niederwarf, da hing ſein Leben dran, und das Leben Aller, die ſeitdem das Gericht und das Schwert unter Bolingbroke traf! Allerdings dient dann die Scene, wie ſehr ſie an ſich nothwendig iſt, weſentlich dazu, die beiden Hauptcharaktere, Richard und Bolingbroke, den verfallenden König noch in ſeiner Glorie und Macht, den aufkommenden in ſeinem Unglücke und ſeiner Verbannung, einander gegenüber zu ſtellen

in ihrem erſten und ſogleich entſcheidenden Zuſammenſtoße. In ſeiner Anklage gegen Norfolk umſtellt Bolingbroke den König ganz von ferne mit feindlichen Anſchlägen. Auf dem Könige und ſeiner Umgebung ruht in der öffentlichen Meinung die Schuld von Gloſter's Mord; als das nächſte Werkzeug tritt ſpäter Aumerle hervor; Norfolk trifft nur die Schuld der Mitwiſſenſchaft und der Verhehlung, deren er ſich ſelber anklagt; aber der Volkshaß wälzt ſich mit auf ihn wie auf den König. Dieſe Lage benutzt Bolingbroke, wie wir im zweiten Theile Heinrich's IV. (IV, 1.) ausdrücklich erfahren, jenen Haß zu nähren und die Gunſt des Volkes auf ſich zu ziehen, indem er die Lancaſter ehrenhaft beſorgt um eine heilige Familienſache hinſtellt. Er weiß, daß Norfolk an dem Morde Gloſter's nicht ſchuldig iſt, aber eben ſo tapfer als politiſch wagt er freigeiſtig das Gottesurtheil anzutragen, denn er räumt in ihm die einzige kräftige Stütze des Königs und zugleich einen Feind ſeiner Familie hinweg. Die Nachgelaſſenen des ermordeten Gloſter ſpornten die Lancaſter zur Rache, deren eigene Sicherheit im Spiele war; der alte Gaunt zwar ſtellt die Rache Gott anheim, aber ſein Sohn Bolingbroke hält ſie für geſicherter, wenn ſie in ſeiner menſchlichen Hand iſt. Der ehrwürdige Alte, dem Shakeſpeare höhere Jahre leiht als die Geſchichte, hat dem Sohne die Elemente vererbt aus dem ſein tiefverborgener Charakter gemiſcht iſt. Der greiſe Held hat ſeines Vaterlandes Wohl im Buſen getragen und ſein patriotiſcher Sinn gewinnt in der Sterbeſtunde über ſeine Unterthanentreue ſo viel, daß er dem ſündigen Richard in Worten der höchſten Begeiſterung für das ruhmvolle Vaterland ſchneidend vorwirft, was er aus dieſem Paradieſe gemacht hat. Der Gram um das Land und der Gram um ſeinen verbannten Sohn ſtürzten ihn in's Grab. Mit ſeinem vaterländiſchen Sinne miſcht ſich, ſieht man, Familienſinn und Eigenliebe; beides iſt auch in dem Sohne mächtig. Des Sohnes weitgreifende Hauspolitik begleitet und beſtimmt ſein ganzes Leben; ſein vaterländiſches Gefühl bricht aus der rührenden Klage über ſeine Verbannung hervor, die

man mit Recht nicht allein ſehr ſchön, ſondern auch ſehr engliſch genannt hat. Zu beiden Zügen kommt die diplomatiſche Schlauheit, die auf's Tiefſte in dem Charakter angelegt und darum mühelos verborgen iſt. Auch ſie kann der Sohn von dem Vater überkommen zu haben ſcheinen; denn man kann eine kluge Abſicht nicht feiner mit Edelmuth paaren, als der alte Gaunt, da er im Staatsrath für die Verbannung ſeines Sohnes, die ihm nachher das Herz bricht, mitſtimmt, in der Meinung, mit ſeinem zu ſtrengen Spruche die Anderen gerade zu einem milderen Urtheil zu ſtimmen. Ganz von ſolch einer grundtief verborgenen Politik hat Shakeſpeare den Sohn gezeichnet, der ſich nur in Einem Zuge in Richard II. ohne Maske zeigt, im Uebrigen durch die drei Stücke auch dem aufmerkſamen Leſer ein Räthſel bleiben kann, bis ihm die letzte Lebensſtunde endlich ein Geſtändniß an ſeinen Sohn entlockt. Ganz in dieſem räthſelhaften Dunkel iſt nun auch die Anfangsſcene zwiſchen Bolingbroke und Norfolk gehalten. Die Abſichten und Beweggründe, die den erſteren antreiben, haben wir ſo eben angedeutet, aber wir haben ſie weither geholt aus ſpäteren Aufſchlüſſen; im Augenblicke der Handlung iſt unklar, was er bezweckt, und Norfolks Haltung vermehrt das Dunkel. Die Stimme der Unſchuld und der Ehre ſpricht aus ihm, am meiſten aus ſeinem Selbſtgeſtändniſſe, faſt eben ſo ſehr aus der feſten Berufung auf ſeine Treue gegen den König. Sie geht ſo weit, daß er den Schleier über der Unthat, der er geziehen wird, nicht wegnimmt, auch nicht, nachdem des Königs Spruch auf ewige Verbannung ihn „unerwartet“ getroffen hat, der auf anderen Lohn als dieſe Schmach gehofft. Auch verurtheilt ihn der König, wie man gleichfalls erſt ganz ſpät in Heinrich IV. (II, 4, 1.) erfährt, wider Willen, weil die allgemeine Erbitterung ſich auf ihn abgeladen, die Schwärmerei der Volksgunſt aber ſich bereits auf Bolingbroke geworfen hatte, der bei ſeinem Abzuge ſich ſchon wie ein herablaſſender Fürſt gegen die Menge benimmt. Der ſchwache Richard, dem Norfolk die Bereuung dieſer That vorausſagt, verbannt unköniglich den Mann, den

er liebt und der ihm der treueſte Halt geweſen wäre, auf Lebenszeit, und auf wenige Jahre den Andern, den er haßt, deſſen ſtrebende Gedanken er fürchtet, deſſen Verbannung er in ſeinem Inneren treulos für ewig beſchloſſen hat. Er ſtört den Kampf der beiden, deren Frieden er noch mehr fürchtet: er trifft den Feind und reizt ihn, ohne ihn unſchädlich zu machen; die ganze Rathloſigkeit eines Mannes von geſtörtem Gewiſſen, der weder zur rechten Gelegenheit ſtreng noch mild zu ſein weiß, entwickelt ſich in dieſem Einen Falle. Die Chronik zieht die Summe ſeiner Regierungsfehler in die Worte: er habe gegen ſeine Freunde zu große Güte, gegen ſeine Feinde zu große Gnade bewieſen. Beides iſt richtig. In dieſem Falle aber zeigt er in der Strenge gegen den Freund, daß er noch inconſequent dazu iſt, und ſich von der Macht der Meinung in einem unweſentlichen Punkte beſtimmen läßt, da er ſie in dem weſentlichen überhört.

Shakeſpeare zieht ganz im Sinne des angeführten Satzes der Chronik die politiſche Moral aus Richard's Regiment in der Gärtnerſcene (III, 4.) und ihrer einfachen Allegorie. Der weiſe Gärtner ſorgt, die Zweige zu ſtützen, die wie unartige Kinder ihren Vater beugen durch ihr übermäßiges Uebergewicht; die zu ſchnell wachſenden Sproſſen ſchneidet er ab, die im Gemeinweſen zu hoch ſteigen; das nutzloſe Unkraut jätet er aus. Richard, der in ſeiner Familieneiferſucht gegen Gloſter die erſte der drei Regeln, in ſeiner zu großen Gnade gegen Bolingbroke die zweite, in ſeiner zu großen Güte gegen ſeine Schmarotzer, die Bagot und Buſhy, die dritte nicht beobachtet hatte, ſieht nun den Fall der Blätter; ein Anderer jätet das Unkraut aus, das unter ſeiner weitgebreiteten Krone wucherte, das ihn zu ſtützen fehlen, während es ihn ausſog. Hätte er das Reich ſo gehegt und gepflegt, wie die Gärtner ihren Garten, ſo hätte er ſeinen Großen gethan wie ſie den Bäumen, denen ſie zur rechten Zeit die Rinde anzapfen, um ihr zu üppiges Wachsthum zu hindern, ſo hätte er die überflüſſigen Zweige beſchnitten und er hätte ihre Früchte erlebt und genoſſen und ſeine Krone erhalten.

Statt deſſen that er Alles, was ihm ſeine Krone verwirken mußte. Wir haben des Königs Unberathenheit in dem Streite zwiſchen Bolingbroke und Norfolk geſehen. Kaum iſt dieſer Zwieſpalt beſeitigt, ſo ſtirbt der alte Gaunt; die iriſche Empörung heiſcht Abhülfe; der verſchwenderiſche Fürſt hat kein Geld; er zieht nun die Güter der Lancaſter ein, was ſelbſt den gutmüthigen, trägen und ruheſüchtigen York vorübergehend in Flammen ſetzt. Richard geht perſönlich nach Irland und läßt den gereizten York, den ſchwächſten den er wählen konnte, als Statthalter von England zurück. Sogleich ergreift der verbannte Bolingbroke den Anlaß, in das leer ſtehende Reich zurückzukehren, unter dem Vorwande, ſein rechtmäßiges Erbe in Beſitz zu nehmen. Der beſorgte Adel, die Percys, ſchlagen ſich zu ihm; die elenden Freunde des Königs geben ſogleich ſeine Sache verloren; der rathloſe York geht über. Als Richard aus Irland zurückkehrt, hat er bereits nichts mehr vom Königthum, als ſein Recht darauf. Er beredet ſich mehr, als daß er davon überzeugt wäre, mit dieſem Rechte Alles zu haben. Er kommt, vom Gewiſſen getroffen, ahnungsvoll, gelähmt und unthätig aus Irland zurück. In gewohnter Schwärmerei hofft er, als er den engliſchen Boden wieder betritt, daß die Erde mit ihm fühlen, die Steine ihm Krieger ſtellen würden, ehe ihr angeborener König dem Aufruhr unterliegen ſolle. Er gräbt ſich in poetiſchen und religiöſen Troſt und verſchanzt ſich hinter ſein göttliches Recht und Anſehen: nicht alles Waſſer der See könne den Balſam von einem geſalbten Haupte waſchen; der Athem weltlicher Menſchen könne nicht den vom Herrn erwählten Stellvertreter abſetzen. Er baut darauf, daß Gott und der Himmel, der das Recht bewache, gegen jeden Mann Bolingbroke's einen Engel für ihn im Solde habe. Er vergleicht ſeine königliche Würde mit der Sonne, in deren Abweſenheit zu Nachtzeit die Räuber ſchwärmen, vor deren ſtrahlendem Aufgang im Oſten ſie aber zitternd entweichen. Aber bald zeigt ihn der Dichter mit einem ſchweigenden Rückblicke auf dieſes Bild dem Räuber Bolingbroke gegenüber und dieſer ſelbſt

(III, 3; in manchen Ausgaben iſt die Stelle York in den Mund gelegt) vergleicht ihn gerade ſo mit der im Oſten auftauchenden Sonne; aber die neidiſchen Wolken trüben den königlichen Anblick, ſperren ihm den Pfad und ſind nicht ſo ſchnell verſcheucht wie ſich Richard dachte. Gerade indem er auf den Beiſtand des Himmels ſo eifrig pocht, kommt die grelle Botſchaft, daß nicht allein keine Engel für ihn in Bereitſchaft ſtehen, ſondern daß ſelbſt die Menſchen von ihm abgefallen ſind. Da plötzlich weicht das Vertrauen auf ſein gutes Recht von ihm. Er ruft ſeinen Namen und Majeſtät wieder auf, aber auf eine neue Unglücksbotſchaft hin bricht ſein Muth bis zur Entſagung zuſammen. Er macht ſpäter Northumberland gegenüber ſein göttliches Recht noch einmal geltend, und daß keine menſchliche Hand ſein heilig Scepter ohne Raub und Gewaltthat ergreifen könne. Aber das Gedeihen vom Himmel iſt jetzt ſchon ſichtlich auf der Seite der Gewalt; der, den das Volk trägt, ſteht ſicherer, als der Geſalbte Gottes.

Shakeſpeare ſchreibt hier eine unſterbliche Lehre über das Königthum von Gottes Gnaden und das Recht der Unverletzlichkeit. Sein Standpunkt iſt auch hier jener zweiſeitige der gänzlichen Parteiloſigkeit und Unbefangenheit, auf den wir nicht müde werden zurückzudeuten, als auf das größte Merkzeichen ſeiner außerordentlichen geiſtigen Ueberlegenheit. Seine Anſicht legt er hauptſächlich dem Biſchoff von Carliſle in den Mund, dem erhabenen Muſterbild ächter Loyalität, der dem rechtmäßigen Könige treu zu Seite ſteht, aber ihm die harte Stimme der Wahrheit nicht verhehlt; der dem unrechtmäßigen Uſurpator in offener Verſammlung trotzt, aber ſelbſt ihm durch dieſe Funken wahrer Ehre Gnade und Achtung abnöthigt. Vertieft in ſein Nachdenken über Scheln und Weſen, dem wir Shakeſpeare in dieſer ganzen Periode ſeines Lebens hingegeben ſehen, kann er nicht den Heiligenſchein des göttlichen Rechts für das Weſen des Königthums anſehen. Keine Unverletzlichkeit kann das geſalbte Haupt ſchützen, wenn es ſich des göttlichen Beſitzes ſelber unwürdig

gemacht; keine Rechtmäßigkeit und kein Balſam kann den Herrſcher von den Pflichten für das Land ſeiner Obhut losſprechen! Jeder Beruf würde unſerm Dichter von Gott ſcheinen und mit dem Berufe jede Pflicht. Die Pflichterfüllung iſt auch für den König die erſte Bedingung ſeines Beſtandes; mit ihrer Vernachläſſigung verwirkt er Beſitz und Recht, verliert er ſich ſelbſt, ſeine innere Würde, Weihe und Kraft. So ſagt auch Heinrich IV. ſeinem Sohne mit deutlichen Worten: er ſei, zügellos und ſeiner ſelbſt vergeſſen wie er damals war, nur der Schatten der Erblichkeit; der ehrenhafte Percy, obzwar ein Empörer, *verdiene* der Erbe zu ſein. Die pflichtvolle Unrechtmäßigkeit iſt *gegen* die pflichtvergeſſene Rechtmäßigkeit, ſie iſt *über* ſie geſtellt von dem Manne, der ſich einſt mit jener emporgehoben hatte und der ſich nun mit Pflichterfüllung ſeine Rechtmäßigkeit ſichern möchte. Es iſt voll Aufſchluß über Shakeſpeare's eigentliche Meinung, ſeinen König Johann mit dieſem Stücke genau zu vergleichen. Der Uſurpator Johann behauptet die Krone mit guten und ſchlechten Mitteln, ſo lange er das Vertrauen und ſeine Kraft nicht verliert, ſo lange er ruchloſe Thaten und nutzloſe Grauſamkeit meidet und gut engliſch geſinnt iſt; ſobald er ſeiner königlichen Pflicht vergibt und England verkauft, ſo verliert er ſich ſelbſt und ſeine Krone; er, der Uſurpator, durchaus nicht anders als der legitime Richard, der eben ſo ſein Land verpachtet und eben ſo mit ſeiner Pflicht ſich ſelber aufgegeben hat. Zu dieſer Königspflicht gehört weſentlich, daß der Fürſt, wenn er ſein eigenes Recht geſichert wiſſen will, das Recht Anderer wahre und ſchütze. Des Königs eigenes Recht iſt von Shakeſpeare nicht heiliger geachtet, als jedes andere: dieſe Anſichten ſind ſeit den Zeiten Shakeſpeare's und der holländiſchen Republik in England tiefer und tiefer gewurzelt, bis ſie Milton in ſeiner defensio pro populo in allem Nachdruck predigte. Sobald Richard das Erbe der Lancaſter angetaſtet hatte, ſo hatte er ihnen gleichſam ein Vergeltungsrecht in die Hände gelegt. Der ſchlaffe York ſagt ihm dieß auf der Stelle: wenn er der Zeit ihr Recht

nähme, ſo könne morgen nicht auf heute folgen, er könne nicht weiter Er ſelbſt ſein, denn auch Er ſei König nur durch Nachfolge und Erbrecht; er ziehe mit dieſer That tauſend Gefahren auf ſein Haupt, verliere tauſend wohlgeſinnte Herzen und zwinge ſelbſt ſeine zahme Geduld zu Gedanken, die Ehre und Lehenpflicht nicht denken dürften. Zu jener Königspflicht gehört ferner nicht allein die Abweſenheit aller jener Laſter der weichen Genußſucht, an denen Richard zu Grunde geht, ſondern an ihrer Stelle die Tugend der Thatkraft, die auch jedes gemeinen Mannes erſte Ehre iſt. Der Himmel hilft uns nur, ſagt Carlisle zu Richard, wenn wir ſeine Hülfe ergreifen; und Salisbury ſchärft ihm (III, 2.) die große Erfahrung aus den Ueberſtürzungen revolutionärer Zeiten ein:

Ein Tag zu ſpät, befürcht' ich, edler Herr
Hat all dein Glück auf Erden dir verdunkelt.
Der heut'ge Tag, der Unglückstag, zu ſpät,
Wirft Freude, Freunde, Glück und Staat dir nieder!

Auf dieſe Mahnung erhebt er ſich, da jetzt auch die Erhebung zu ſpät iſt. Vorher war ein jeder Anſpruch der Aumerle und Carlisle an ſeine Männlichkeit, jeder Vorwurf über ſeine Saumſeligkeit vergebens, er war in ſich verſunken und ſchwelgte in ſeinem Unglücke wie vorher in ſeinem Glücke. Und ſo muß ihn zuletzt noch ſein Weib beſchämen, als ſie ihn auch an Geiſt und Verſtand abgeſetzt findet: ſie wollte ihn ungeduldig wie einen Löwen im Sterben mit der Tatze die Erde ſchlagen ſehen, aber Er wie ein Schüler nimmt die Strafe geduldig hin und lehrt das Weib Entſagung, dem dieſe Lehre beſſer zu Munde ſtände. Die Schwäche und Schuld iſt von dem Dichter meiſterhaft geſchildert, unter der die Revolutionen unverſehens gedeihen; und er rollt uns in langer Reihe das Schauſpiel der wirkenden Mächte einer ſolchen Umwälzungszeit in dieſem Stücke auf, ein Gemälde von ſchwer zu erſchöpfender Größe und Tiefe. Denn kein Stück will ſo oft wie dieſes und in ſo engem Verbande mit den nachfolgenden geleſen ſein, um ganz ergründet zu werden. Es iſt un-

ſcheinbar, ohne ſcharfe Würze, aber einen geduldigen Fleiß belohnt es deſto reicher. Den Inhalt ſämmtlicher vier Stücke in eine Erzählung zu zerlegen, die ganz in Shakeſpeare's Sinne motivirt wäre, würde eine weite Arbeit ſein, von außerordentlicher Fülle. Wer ſie von den Anfängen dieſes Richard bis zum Schluſſe Heinrich's V. mit gewiſſenhafter Erwägung jedes Einzelnen durchgeleſen hat, dem ſcheint es wahrhaft eine ganze Welt durchlebt zu haben.

Der Dichter, der uns den jungen König in ſeinem Glücke nicht ausführlich hat kennen lehren, entwickelt ſeinen Charakter deſto feſſelnder und genauer in ſeinem Unglück. Sobald mit der Landung Bolingbroke's der Wendepunkt ſeines Glückes gekommen iſt, tritt, wo wir den kräftigen Regenten zu ſehen wünſchten, die gutartige menſchliche Natur, die vorher im Glück und Uebermuth verdunkelt war, glänzend hervor, aber auch jetzt immer in Begleitung der Schwäche und Haltloſigkeit, die der Grundzug ſeines Weſens iſt. Er hat der Stützen immer bedurft, und die kräftigen Stützen hat er nicht ertragen, er hatte ſie an den Schlingpflanzen geſucht, die ihn ſelber zu Boden riſſen; die Gaunt und Norfolk hatte er ſich entfremdet. Daher fällt er im erſten Augenblick ſeines Unglücks einen unrettbaren Fall. Sobald die Nachricht von dem Abfall ſeiner Leute kommt, wird er bleich und verzagt; bei der zweiten Botſchaft, die ihn mit einem neuen Unheil nur erſt bedroht, wird er ergeben und bereit zu Thronentſagung und Tod. Als ihn Aumerle an ſeinen Vater York erinnert, ſchüttelt er ſich noch einmal auf, aber ſobald er hört, daß auch dieſe letzte Stütze gebrochen iſt, verwünſcht er ſeinen Vetter, daß er ihn von dem ſüßen Weg zur Verzweiflung noch einmal hinweggeriſſen; er verſchwört jeden Troſt und jede That; er läßt ſeine Truppen auseinandergehen; keiner Anſtrengung mehr fähig will er zu keiner mehr gemahnt ſein und thut ſich ſelber jeder Verſuchung dazu ab. Ein hochpoetiſcher Glanz fällt nun auf die Scenen der Erniedrigung und der inneren Vernichtung des romantiſchen Jünglings, deſſen Phantaſie in Gram und Unglück zu einer Höhe geſteigert wird, die

uns zurückſchließen läßt auf die Stärke des Rauſchs, in den er ſich früher in Luſt und Freuden geſtürzt hatte. Die Kraft, die ihn damals ganz aus ſich heraus geriſſen hatte, wendet ſich nun mit einer furchtbaren Gewalt ganz nach ſeinem Inneren, und der Genußſüchtige macht ſich nun aus Leid und Gram einen Genuß und aus der Verzweiflung eine Süßigkeit. Er nennt ſich Anfangs einen Sklaven ſeines königlichen Jammers, ſpäter will er umgekehrt, des Throns verluſtig, doch der König ſeines Grames bleiben. Die Worte und Vorherſagungen des ſchnöde verletzten Gaunt ſollen ſich jetzt an dem Schmäher des Sterbenden erfüllen. Es wird an Richard wahr jener Spruch: daß Leid um ſo ſchwerer ſitzt, wo es bemerkt, daß man es nur ſchwach trägt. Es wird an ihm wahr das Wort: daß die Eitelkeit, der unerſättliche Rabe, wenn er ſeine Mittel verzehrt hat, an ſich ſelber nagt. Richard wunderte ſich in der Todesſcene Gaunt's (II, 1.), wie der Gram in dem Munde des Sterbenden mit Worten ſpielen könne, aber in der tödtlichen Krankheit ſeines Elends lernt er ſich viel tiefer in das Spiel der Worte und der grübelnden Gedanken zu verſenken. Gleich Anfangs im Beginne ſeiner Leiden brütet er über Gräber- und Todesgedanken; er möchte die Geſchicke aller gefallenen Könige vor ſeinem Geiſte vorübergehen laſſen und dann, (als ob ihm wieder die Worte des ſterbenden Gaunt im Sinne lägen, wo er ihm ſagte, in dem kleinen Reif ſeiner Krone ſäßen tauſend Schmeichler, die ſein Land verpraßten,) dann malt er im unglücklichen Gegenſatze ſeiner jetzigen Lage ſich das Bild der Krone ſo aus, als ob in ihrem hohlen Raume der Schalksnarr Tod ſeinen Hof hielte, der dem Träger der Krone geſtatte, eines Athemzugs Weile eine kurze Scene zu monarchiſiren. Als er hernach ſeinen Feinden gegenüber tritt (III, 3.), ſtellt ihn ein Anfall ſeiner königlichen Einbildung dem ſchleichenden Northumberland in einem Scheine von Kraft dar; auch war jetzt der Augenblick, mit Würde und Muth der noch farbloſen Meuterei Einhalt zu gebieten. Allein noch ehe nur Bolingbroke irgend eine Rolle kund gegeben hatte, zu einer Zeit als

ſelbſt in des ſchwachen York Nähe Niemand den Königstitel vor Richard's Namen auslaſſen durfte ohne ſich entſchuldigen zu müſſen, läßt er plötzlich und ohne jeden Anlaß die Flügel ermattet hängen, ſpricht er ſelbſt von Unterwerfung des Königs; und wie er Aumerle weinen ſieht, geht ſogleich die rege Phantaſie wieder mit ſeinen Gedanken durch bis an die Grenze des Irrſinns: ſeine Reden erinnern hier an den wühlenden Tiefſinn Lear's, der die Einleitung zu deſſen Wahnwitze iſt. Er fragt, ob ſie Spiel treiben ſollen mit ihrem Leid, und eine artige Wette mit ihrem Thränenvergießen machen: z. B. ihre Augen auf Eine Stelle tropfen laſſen, um ein Paar Gräber zu höhlen. Auch hier, ſcheint es, blickt man ſchauerlich mitten aus Jammer und Elend heraus auf den eitlen Verkehr und Zeitverderb zurück, in dem Richard früher mit ſeinen Genoſſen lebte. Die Wortſpiele und Concepte dieſer Scenen ſind als ungehörig getadelt worden, aber nirgends ſtehen ſie in ſo tiefer und richtiger Abſicht; die, deren ganzes Treiben früher Witzelei und Silbenſtechen war, verrübeln ſich in ſolcher Lage wohl natürlich in ſo maaßloſer Weiſe und gefallen ſich in dem Ausſchöpfen Eines Gedankens, der durch den Anſtoß der Verhältniſſe in ihnen aufgeregt wird. Richard beſinnt ſich daß er eitel ſpricht, und bemerkt daß man über ihn lacht; das Schlimme iſt, daß Northumberland ſeine thörichten Reden gehört hat und ihn dem Bolingbroke als einen Wahnſinnigen bezeichnet. Was die Rebellen nicht gewagt hätten, das bringt ihnen der kindiſche Mann, den das Gefühl der Verlaſſenheit ganz darnieder geworfen hat, von ſelber dar; er ſelbſt ſpricht zuerſt das Wort der Gefahr aus, die ihn umlagerte, als er in ſeinen halbirren Reden den Northumberland Prinz, und Bolingbroke König nennt; er gibt vor aller Ohren ſich und ſein Erbe in Bolingbroke's Hände, noch ehe es jemand begehrt hatte. Auch in der Scene der Abſetzung, die ſich in das Weſen des Königs trefflich einfügt und ſeiner Charakteriſtik die Krone aufſetzt, hören wir ihn in die ſchönſten poetiſchen Bilder über ſein Unglück vertieft, ſehen ihn mit einer Art Wolluſt in ſeinen Schmerz vergraben.

Er malt ſich die Scene, über die ein Anderer gern raſch hinweggekommen wäre, wie ein Schauſpiel aus. Nur da ſie ihm den Schimpf zumuthen, ſeine eigene Selbſtanklage zu leſen, rafft ſich die ſtolze Natur noch einmal in ihm auf und er ſieht zu ſpät ein, wie kläglich er an ſich ſelbſt zum Verräther geworden war. Auch wo wir ſpäter noch Richard ſehen auf dem Wege zum Gefängniſſe und im Gefängniſſe, iſt er ſelbſt in ſeiner Reſignation immer geſchäftig, ſich ſeine ſchmerzvolle Lage ſchmerzlicher auszumalen, ſein Leid gleichſam lecker zum Schwelgen zu machen und den Kelch bis auf die Hefe zu leeren. Den kleinen Raum ſeines Kerkers bevölkert er mit ſeinen ausſchweifenden Phantaſien; er grübelt es aus, wie er ihn mit der Welt vergleichen könnte. Ein Muſikſtück treibt ihn zu der Betrachtung, wie er jetzt die Feinheit des Gehörs habe, das verletzte Zeitmaaß zu tadeln, während er für die Harmonie ſeines Staates und ſeines Lebens kein Ohr hatte, das verletzte Maaß zu hören. Er rieb die Zeit auf, die nun ihn aufreibt; und ſo malt er ſich wieder in einem andern tiefſinnigen Gleichniſſe als eine Uhr aus, zu der die Zeit ihn gemacht habe. Es iſt weiſe von dem Dichter, daß er dann zuletzt aus den verſchiedenen Sagen von Richard's Tod die wählte, die ihn uns zum Schluſſe noch in einer ehrenhaften Kraft zeigt, nachdem er uns auch noch die Anziehungskraft ſeiner Liebenswürdigkeit beobachten ließ; wir ſcheiden ſo von dem Bemitleideten auch nicht ohne Achtung hinweg.

Richard hat dem Bolingbroke die Krone ſelbſt zugeſprochen, indem er ihm ſagte: „der verdient wohl zu *haben*, der den ſtärkſten und ſicherſten Weg kennt zu *erlangen*". Damit ſoll aber des Uſurpators Angriff auf die Krone keineswegs gerechtfertigt ſein. Ein geſchichtlicher, ein politiſcher, wie ein göttlicher Fluch liegt auf dieſer That, der ſich wenn nicht an dem Thäter ſo doch an ſeinem Hauſe rächen ſoll. Wenn Gott auch den ſündigen König nicht ſchützt, ſo ſchützt er darum nicht auch die ſündigen Thaten ſeiner Gegner. Richard und Carliſle ſprechen vielmehr die Verkündung der Strafe

aus: Gott werde Seuchen rufen, die die noch ungeborenen Kinder der Rebellen treffen würden; für dieſen Angriff der unheiligen Hand des Unterthanen auf den König werde dieß Land genannt werden das Feld von Golgatha und Schädelſtätte, und die wehevollſte Spaltung werde es heimſuchen. Dieſer Fluch erfüllt ſich zunächſt an den Handlangern von Bolingbroke's Entwürfen: die Liebe zu den ſchlechten Freunden, warnt Richard den Northumberland, werde in Furcht umſchlagen, die Furcht zu Haß, der Haß zum Verderb des Einen oder der Beiden. So kam's; Northumberland ſelbſt zieht, wie die Perſonen in Richard III., die Erfüllung des Fluchs auf ſich nieder mit den Worten: Meine Schuld ſei auf meinem Haupte. Den neuen König aber trifft die Rache des Himmels nachher in dem Aufſtand der Percys, ſeiner Helfer, und in dem Bürgerkriege, der ihn nicht zu der erſehnten Sühne ſeiner Uebelthat, zu einem Kriegszug nach dem heiligen Lande, gelangen läßt. Noch näher trifft ihn die Vergeltung in der inneren Qual, in der er von ſeinem eigenen Sohne daſſelbe Schickſal befürchtet, das er Richard gebracht, für ihn fürchtet was Er an Richard gethan, da er als Prinz von Wales daſſelbe ausgelaſſene Leben führt. Der gute königliche Gebrauch, den Heinrich von ſeiner angemaaßten Krone macht, verſöhnt nicht ſowohl den Himmel, als daß er ſeine Rache hemmt; ſo wie umgekehrt in Richard der ſchlechte Gebrauch das gute Recht verdorben hatte. Er heiligt die erlangte Würde, er feſtigt ſie zu ſicherem Beſitze, er vererbt ſie ſeinem Sohne, der ſie zu neuer Glorie ſchmückt. Aber laßt in dieſer Linie Einen unwürdigen ja nur ſchwachen Regenten kommen, wie Heinrich VI., ſchnell wird ſich jener Fluch auf ihn entladen, und greller als auf Richard, da auf dieſen Uſurpatoren dieſelben Vorwürfe härter laſten müſſen, als auf jenem rechtmäßigen Herrſcher.

Worin zeigt aber der Dichter jenen guten königlichen Gebrauch der Krone, den wir an Bolingbroke rühmen? Der ganze Heinrich IV. muß auf dieſe Frage Antwort geben; aber auch in Richard II. iſt bereits auf ſie erwidert. Sein ganzer Weg zum Königthum iſt bereits

ein königlicher Weg; und kaum dort angelangt, zeigt er den Unterſchied des geborenen Königs von dem blos erblichen in dem ſchlagendſten Gegenſatze. Schon als er vertrieben von Richard aus dem Lande wich, ging er wie ein König davon. Nach dem Tode ſeines Vaters und der Beraubung ſeiner Familie kehrt er ohne Bedenken aus der Verbannung eigenmächtig zurück und landet arm und hülflos an der ihm verſchloſſenen Küſte. Die unzufriedenen Percys, ſchon vor der Landung mit ihm verſchworen, eilen zu ihm hin; der Steward Worceſter thut es nicht aus Liebe zu ihm, ſondern zu ſeinem geächteten Bruder. Auf den Wegen, die Bolingbroke mit ſeinen Freunden zu machen hat, ſchmeichelt er ihnen in liebreicher Rede und unterhält ſie in ſüßem Geſpräche, aber nicht ſo, daß er ſich dieſen Helfern, von denen er zur Zeit ganz abhängt, ſo verkauft, wie Richard ſeinen Günſtlingen, die doch ganz von ihm abhingen. Der beſitzloſe Mann, der zur Zeit nur Dank hat und nur eine Anweiſung auf die Zukunft zu geben vermag, kann es ernſtlich mit dieſem Danke meinen, ohne daß ſeine Abſicht war, ſpäterhin, wenn er König ſein wird, dieſen ſeinen Helfershelfern zum Throne eine Stelle über dem Throne einzuräumen. Die Anmaaßung, mit der ſich Northumberland, die „Leiter auf der Bolingbroke den Thron beſtieg", einſt gegen ihn ſtellen ſollte, verkündigt ſich ſchon vollſtändig in derjenigen, mit der er ihm den Weg auf den Thron bereitet. Er und ſeine Umgebung, in ihrer thätigen Dienſtfertigkeit, Rührigkeit und Geſchäftigkeit bilden die Gegenſätze zu Richard's meiſt unthätigen, verzagten Schmeichlern; ſie ſind die bereitwilligen Schergen der Rebellion, die auf dieſer Seite Bolingbroke um eben ſo viel raſcher vorwärts reißen, wie die Umgebung Richard's deſſen beſſere Natur tiefer herabzieht. Der bald glatt und geſchmeidig, bald roh und gefühllos auftretende Northumberland iſt es, der zuerſt von Richard mit Weglaſſung ſeines Titels ſpricht; er iſt es, der die Schwüre Bolingbroke's, daß er nur um ſeines Erbes willen komme, feierlicher und nachdrücklicher wiederholt; er iſt der, der den König Richard in der Abſetzungsſcene

ſchadenfroh quält mit der Vorleſung ſeiner Selbſtanklage, der den edlen Carliſle nach dem Ausbruch ſeines Rechtsgefühls und ſeiner Bürgertreue um Hochverrath eigenmächtig verhaften will. Aber wie edel ſteht hier überall Bolingbroke dem gemeinen Werkzeuge ſeiner Plane gegenüber: der vor dem armen Richard noch demüthig kniet und wenigſtens den Schein des Anſtands wahrt, wo Northumberland an ſeine Kniebeugung von dem aufwallenden König gemahnt werden muß; der dem boshaften Peiniger in der Abſetzungsſcene ſein weiteres Dringen unterſagt; der den verhaſteten Carliſle, deſſen Schmähung ihn in's Angeſicht traf, begnadigt! Er kam noch vor Richard's Angeſicht gefaßt auf eine ſtürmiſche Scene, vorbereitet zu einer Rolle verſtellter Demuth; aber da Richard ſelber ihm die Krone entgegenträgt, ſo iſt es vielleicht nur ein weiterer königlicher Zug ſeiner Natur, gewiß eine That des Staatsmannes, die ihn dem ſaumſeligen, ſelbſtvergeſſenen König mehr vortheilhaft als nachtheilig gegenüberſtellt, daß er die Gelegenheit ſchnell mit beiden Händen ergreift. Nicht weniger geſchickt hatte er allerdings ſie vorbereitet. Noch ehe es ſich perſönlich um das Verhältniß zwiſchen ihm und Richard handelte, hatte er, nach Percy's ſpäterem Berichte, im Gefühl ſeiner Größe angefangen, etwas höher als ſein anfängliches Gelübde zu ſchreiten. Er begann Decrete zu reformiren, die Misbräuche abzuſtellen, durch gute Maaßregeln und Handlungen die Menſchen zu gewinnen, er tilgte jene verhaßten Günſtlinge, er maaßte ſich ein Protectorat an und gewöhnte das Volk, königliche Acte von ihm ausgehen zu ſehen ehe er König war. In dieſer Weiſe, wie ſich Wunſch und Anlage, Begierde und Gaben zum Herrſchen in ihm vordrängten, ſtand allerdings die Inſurrection ſchon ausgebrochen da, ehe ſie ſich in ihrem wahren Antlitz zeigte. Kalt und überlegt gegen den Phantaſievollen, ein tiefer Staatsmann gegen den Romantiker und Poeten, ein ſcharfer Reiter, ſpornend den belaſteten, ſchwerfälligen Richard. Er, der das Unglück ſeiner Verbannung mit männlicher Faſſung trägt und mit unverweiltem Ausſpähen auf Ab-

hülfe ſich erleichtert, während Richard bei der bloßen Annäherung ſeines Unglücks ſogleich verfällt. Er erſcheint überall als ein zu ungleicher Gegner gegen dieſen, als daß das beſte Recht auf deſſen Seite gegen ſeine großen Gaben beſtanden hätte. Verlöre er ſich, berauſcht vom erſten Glücke, nicht ſo weit, daß er die Wege der Johann und Richard III. beträte und die Winke zum Morde des Königs gäbe, wenn auch nur entfernte und mittelbare Winke, und die eine ernſte Buße ſpäter zu ſühnen trachtet, ſo würde man Bolingbroke's Weg zum Throne nicht unſchuldig, aber doch ſehr entſchuldigt finden. Sein erſtes Auftreten auf dem Throne in jedem Falle wirft Richard's königliche Begabung tief in Schatten. Der Dichter hat die entgegenkommende Geſchichte hier vortrefflich benutzt. Die Anfangsſcene, die uns Richard's Herrſcherverfahren weſentlich veranſchaulichen muß, erhält im vierten Acte ein ganz gleichartiges Gegenſtück, das Shakeſpeare gebraucht, um in der ähnlichen Lage das ganz unähnliche Verfahren Bolingbroke's zu erläutern. Von vier Edlen wird Aumerle des Mordes an Gloſter bezichtigt, wie einſt Bolingbroke ſelbſt den Norfolk bezichtigte, den er jetzt ehrenvoll zurückrufen und in ſeine Güter wieder einſetzen will. Nur Einer nimmt ſich Aumerle's an, und dieſer iſt ein Halbbruder König Richard's, ein verdächtiger Bürge. Bolingbroke konnte den Aumerle, den erklärteſten Günſtling Richard's, dem Schwerte der vier Ankläger verfallen laſſen und ſich einen Gegner wegräumen, aber er thut es nicht. Noch mehr. Eine neu angezettelte Verſchwörung Aumerle's wird dem König offenbart; der Vater ſelbſt iſt der Ankläger des Sohnes; der Vater ſelbſt proteſtirt eifrig gegen ſeine Begnadigung; aber der noch unbefeſtigte, unrechtmäßige Regent verſchmäht die Vergießung von Verwandtenblut, die Richard nichts koſtete. Er begnadigt ihn; nicht aus Schwäche, denn er beſtraft die übrigen Verſchworenen mit dem Tode; er begnadigt ihn aus menſchlichen und Familien-Rückſichten und erzieht ſich in ihm einen Helden und Patrioten. Er thut wie es jener Gärtner von dem rechten Könige wollte; er läßt Gnade und Ge-

rechtigkeit, Milde und Strenge nach weiſem Ermeſſen walten. Und er nimmt ſich dabei in jener ſicheren Kraft und Ueberlegenheit, die ihm erlaubt, in eben jener Scene zu ſcherzen und der eifrigen Mutter York gegenüber behaglichen Humor walten zu laſſen, wo er eben eine Verſchwörung auf ſein Leben entdeckt hat.

Die Gruppe der Charaktere ordnet ſich in Richard II. nach den gegebenen Andeutungen ſehr einfach. Dem unfähigen rechtmäßigen Könige und ſeiner rath- und thatloſen Umgebung gegenüber ſteht der aufſteigende Stern des durch und durch ſtaatsmänniſchen und königlichen Uſurpators und ſeiner überthätigen Gehülfen. Zwiſchen dem Kampf des Rechtes mit dem Verdienſte ſteht Carliſle als der Mann der ächten Loyalität, die keine Rückſicht kennt als Treue und Pflicht, die dem Rechte, das ſich ſelbſt zerſtört, die Wahrheit nicht verſchweigt, und der Uſurpation, die ſich eigenmächtig erhöht, das Schild des Rechtes ſchonungslos entgegenhält. Ihm entgegengeſetzt iſt der alte York, den Coleridge in Folge einer nicht richtigen Auffaſſung des Charakters in einen falſchen Gegenſatz gegen Richard geſtellt hat. Der treue Abdruck ſolcher wühleriſchen Zeiten würde verfehlt ſein, wenn dieſe Figur im Gemälde fehlte. Er iſt das Urbild aller politiſchen Mattherzigkeit, der Neutralität in den Zeiten wo Parteinahme Pflicht iſt, der feigen Loyalität, die ſich dorthin kehrt wo Macht und Stärke iſt. Als Richard noch in ſeiner Machtfülle iſt, hält er das ſchon für weit gegangen, wenn er dem jungen Könige die Tugenden ſeines Vaters rühmt. Als Richard die Lancaſteriſchen Güter einzieht, wagt ſein natürlicher Rechtsſinn und die Sorglichkeit um das eigene Eigenthum, eindringende Warnungen zu reden, aber da der König ihn, den Unſchädlichen, zum Statthalter von England macht, läßt er ſich begütigen. Bolingbroke landet und York durchſchaut ſeine Entwürfe, er warnt ihn zu nehmen, wo er nicht ſollte; ſeine Rechtlichkeit zeigt ihm auch hier die Wege, die ihn ſeine Schwäche nicht gehen läßt. Er möchte dem König dienen und ſeine Lehenspflicht erfüllen, aber er meint auch Bolingbroke's recht-

lichen Anſprüchen auf ſein Erbe gegenüber Gewiſſens- und Verwandtenpflicht zu haben. Daß er in dieſem Augenblick an des Königs Stelle ſtand, beachtet er nicht. Rathlos was zu thun, verliert er in unſäglicher Verwirrung den Kopf, aber nicht den Charakter. Er will neutral bleiben. Er ſieht den Finger Gottes in dem Abfall des Volkes, und läßt es gehen; er hat für Richard Thränen, wenige Worte, keine Thaten. Bei ſolcher Loyalität gehen die Lande zu Grunde, während ſie bei Uſurpationen wie Bolingbroke's gedeihen. Daß aber dieſe Schwäche des Schwachen zu einem Grade gehen kann, wo ſie die unnatürlichſte Verhärtung wird, und wo gegen ſie die Grauſamkeit des Uſurpators wie ſchuldlos abſticht, hat Shakeſpeare mit wahrer Meiſterſchaft entwickelt, als er York ſeinen eigenen Sohn des Hochverraths anklagen und mit Hartnäckigkeit auf ſeinem Tode beſtehen läßt. Er geht ſo weit, dem Könige übles Gedeihen zu wünſchen, wenn er begnadige! Gewiſſenhaftigkeit und Treue miſchen ſich in dieſem Zuge ununterſcheidbar mit der Furcht, ſich bloßgeſtellt und in Verdacht kommen zu ſehen. So iſt die knechtiſche Loyalität; ſie iſt unter dem Schwachen ſchwach und eine gebrechliche Stütze, unter dem Starken wird ſie ſtark und eine brauchbare, verläſſige Macht.

Heinrich IV.

Erſter Theil.

Die beiden Theile von Heinrich IV., deren zweiter nach Collier's Nachweis vor dem 25. Febr. 1598 vollendet iſt, ſetzen Richard II. unmittelbar fort; der erſte umfaßt eine Zeit von nur zehn Monaten (zwiſchen den Schlachten bei Holmedon 14. Sept. 1402 und bei Shrewsbury 21. Juli 1403), der zweite den Zeitraum von da bis zu Heinrich's IV. Tod, neun Jahre. Shakeſpeare folgt auch in dieſen beiden Stücken der Chronik von Holinſhed, ſelbſt in ihren Fehlern. So hat er ſich von ihr verführen laſſen, in ſeinem Edmund Mortimer zwei Perſonen dieſes Namens, Oheim und Neffe, zu verſchmelzen, was wir oben in dem angefügten Stammbaum bereits bemerkt haben. In den Geſchichten der Empörung der Percys benutzt Shakeſpeare bis auf die einzelnſten Züge treu mit einer ungemein geſchickten Verarbeitung den Stoff der Geſchichte; die komiſchen und ernſten Partien von Prinz Heinrich's jugendlichen Ausgelaſſenheiten und deſſen Zerwürfniß mit ſeinem Vater ſind mit dichteriſcher Freiheit auf dem Grunde allgemeiner Andeutungen der Chronik ausgeführt. Dieſe Andeutungen würde ſich der Dichter auch nicht haben verdächtigen oder verleiden laſſen, wenn er die kritiſchen Schriften der Luders und Tyler gekannt hätte, die in unſeren Zeiten die Vorwürfe der Jugendſünden Heinrich's V. zu beſeitigen ſuchten. Dieſe unſtreitig auch ge-

ſchichtlich unumſtößlichen Winke waren bereits vor Shakeſpeare in einem älteren, zwiſchen 1580 bis 1588 geſchriebenen Stücke, the famous victories of Henry V., dramatiſch benutzt worden; dieß iſt ein rohes Stück, eine der werthloſeſten Hiſtorien der vorſhakeſpeare'ſchen Zeit, aus der kaum einzelne Aeußerlichkeiten zu entlehnen waren. Aus Heinrich's Jugendſtreichen hat die Chronik keine beſonderen Einzelheiten ausgeführt, als die Erzählung, daß der Prinz einſt dem Oberrichter eine Ohrfeige gegeben und dafür von ihm feſtgenommen wurde, und die Schnurre, daß er ein andermal in einem Kleide mit Nadeln beſteckt zu Hofe gegangen ſei, um damit anzudeuten, daß er auf Dornen gehe, ſo lange die Krone nicht ſein ſei. Beide Züge hat das alte Stück aufgenommen, beide hat Shakeſpeare verſchmäht; die Eine hat er voll Zartgefühls hinter die Scene geſchoben, die andere alberne Sage in eine Handlung voll Rührung und feiner Charakteriſtik verwandelt. Auch ſonſt hat das ältere Stück unſerem Dichter für die tollen Scenen unter Heinrich's Jugendgenoſſen faſt nichts als den Wink gegeben, dieſe einer populären Behandlung ſo fähige Geſchichtsſage nicht vorbeizulaſſen und außerdem ein Paar Namen, die Taverne von Eaſtcheap, Gadshill, Ned, Sir John Oldcaſtle. Dieß letztere war, wie Halliwell* umſtändlich nachgewieſen hat, urſprünglich der Name des dicken Ritters bei Shakeſpeare. Man ſchließt dieß ſchon aus einigen Andeutungen in den Stücken ſelbſt: des Prinzen Anrede (I, 1, 2.) an Falſtaff, my old lad of the caſtle, hat nur ſo einen Sinn; ſodann iſt in den Quartausgaben des zweiten Theiles einmal vor einer Rede Falſtaff's das Präfix Old. (Oldcaſtle) ſtehen geblieben. Zur Gewißheit wird die Sache durch eine Anführung des Schauſpielers Nathaniel Field, der in dieſen Dingen am beſten unterrichtet ſein konnte**.

Wir erwähnen dieß ſo weitläufig, weil ſich an dieſen bloßen

* Halliwell, on the character of Falstaff. 1841.

** In ſeinem Stücke, Amends for ladies, gedruckt 1618, heißt es: „Saht ihr nicht das Stück, Worin der dicke Herr, benannt Oldcaſtle, Euch treulich ſagte,

Namen Umstände knüpfen, die zum Belege des großen Aufsehens dienen, das Heinrich IV. bei seinem Erscheinen gemacht hat. In der Reihe der Historien macht Shakespeare in diesen Stücken denselben Sprung, wie in der Reihe der erotischen Stücke in Romeo und Julie; die Wirkung aber muß ungleich größer gewesen sein. Denn Romeo ist ein Werk, zu dessen Genusse nur die Feinstfühligen in Shakespeare's gewähltem Publicum damals geschickt waren, in Heinrich IV. aber ist die reichste Nahrung für die Zuschauer aller Klassen. Von solchem Reichthum und solcher Mannichfaltigkeit an fesselnden und scharfgezeichneten Gestalten, die zugleich von so heimathlichem Zuschnitt und in einen so allgemein interessanten vaterländischen Stoff verwebt sind, ich will sagen von so allseitiger und gewaltiger Anziehungskraft, hat Shakespeare überhaupt kaum ein Stück weiter geschrieben. Als Heinrich IV. zuerst erschien, muß ein maaßloses Ergötzen die Zuschauer jeder Naturart und jeder Bildung ergriffen haben; eine tumultuarische Freude muß seine Wirkung gewesen sein; denn in so heller Freudigkeit und zugleich in so ruhiger Bescheidenheit, wie in diesen Stücken, ist auf keiner Bühne irgend eines Volkes das Genie jemals aufgetreten. Von dem Augenblicke ihrer Erscheinung an verändert sich in England auf Einen Schlag die Gestalt der Bühnenleistungen und die Art und Weise der Dichter; erst wo der bahnbrechende Genius in der Gewandtheit und Zugänglichkeit arbeitet, daß man an seinen Producten die Mühe der Zeitigung nicht mehr bemerkt, daß seine Kunst keine Kunst mehr scheint, reizt er mit dem Scheine der Leichtigkeit die Masse der Nachahmer, und dieß ist erst von diesen Stücken Shakespeare's zu sagen. Von jetzt an treten jene Reihen der fruchtbarsten Dichter von Fach auf, die Ben Jonson, Marston, Heywood, Middleton, Chapman u. A., wo vorher Alles nur fragmentarisches Bestreben, furchtsamer Versuch und Dilettantis-

---

was das sei, die Ehre?" — mit deutlicher Beziehung auf den berühmten Monolog in Heinrich IV. (I, 5. 3.)

mus war. Jetzt kam in die Stücke ein friſcher freier Zug des Lebens, wo früher ſelbſt in den Werken der Freigeiſter Greene und Marlowe noch ſo ſehr der Schweiß der Kunſt und Gelehrſamkeit zu merken war. Der Bühnendichtung ſchien jetzt erſt die Zunge gelöst oder die Flügel gewachſen zu ſein. Die Scenen aus dem niedern Leben lockten die Zuſchauer wie die Dichter an; die gemeine Wirklichkeit und leider auch die wirkliche Gemeinheit ward der Charakter der Bühnendichtung, und dieſe unſelige Wendung hatte der Dichter freilich nicht verſchuldet, der gerade hier in dem höchſten ſittlichen Ernſte arbeitete. Zunächſt wurden die komiſchen Figuren dieſer Stücke nachgeahmt und wiederholt; der Shallow kommt mit dieſem Namen in ſpäteren Dramen als ſtehende Figur vor; der swaggerer Piſtol ward zahllos nachgeahmt, und Chapman ſagt 1598, das Wort swagger ſelbſt ſei ganz neu und ſo ſchnell aufgenommen worden, weil es durch eine natürliche Proſopopöie ohne Etymologie und Ableitung geſchaffen ſei. Der Charakter des Bühnenwunders Falſtaff oder Oldcaſtle ward von Ben Jonſon im Tucca in ſeinem Poetaſter, von Fletcher in ſeinem Cacafogo nachgebildet. Aber nicht auf der Bühne allein machte dieſe Figur ſo tiefe Wirkung und Erregung; die Erſcheinung war ſo außerordentlich, daß ſie darüber hinausgriff und einen weiten Tumult in Familien und Parteien hervorrief. Shakeſpeare fand den Namen John Oldcaſtle in dem erwähnten älteren Stücke von Heinrich V.; in der Chronik fand er einen John Oldcaſtle, der Page bei jenem Herzog von Norfolk war der in Richard II. mitſpielt, und das war auch nach Shakeſpeare ſein Falſtaff — Oldcaſtle in ſeiner Jugend geweſen. Als der Dichter ſeinen Heinrich IV. ſchrieb, wußte er nicht, wer dieſer Oldcaſtle war, den er mit jener Bezeichnung (als Norfolk's Page) ſo deutlich gemacht hatte; es war dieß ein Lord Cobham, der als Lollarde und Wikleſit unter Heinrich V. den Verfolgungen der Kirche erlag. Die Proteſtanten ſahen ihn als einen heiligen Märtyrer an, die Katholiken als einen Ketzer; ſie ergriffen mit Begierde dieſe Schilderung der dicken Memme und gaben ſie als ein Portrait

des Lord Cobham aus, der in der That körperlich und geiſtig ſein Gegenſtück war. Die Familie beſchwerte ſich über dieſen Misbrauch eines ihr theuren Namens, und Shakeſpeare erklärte im Epilog zu Heinrich IV., daß jener Cobham (auch in ſeinen Augen) ein Märtyrer und „dieß nicht der Mann" ſei. Er änderte zugleich den Namen in Falſtaff um, aber dieß nutzte nichts; ſpätere katholiſche Kirchengeſchichtſchreiber erklärten trotz dieſer ausdrücklichen Zurücknahme auch den Falſtaff noch für ein Abbild des Ketzers Cobham. Sonderbares Schickſal aber, daß man nun auch hinter dem Namen Fallſtaff wieder eine geſchichtliche Figur ſuchte, gleich als ob es unmöglich ſei, daß eine ſo lebenvolle Geſtalt nicht eine Figur der Wirklichkeit ſein müſſe. Man bezog ihn auf John Faſtolf, deſſen Feigheit ſchon in Heinrich VI. gebrandmarkt iſt mehr als die Geſchichte dazu berechtigt; und auch dieß fand öffentlichen Tadel, obgleich Shakeſpeare noch einmal würde haben betheuern können, daß er an Faſtolf ſo wenig gedacht wie an Cobham. Noch andere Anzeichen laſſen ſich aufzählen, welches allgemeine Aufſehen dieſes theatraliſche Ungethüm machte. Man fand den Namen des Dichters und ſeines Geſchöpfes zur Speculation geeignet. Einige Poeten hatten in Gemeinſchaft mit Munday das Leben jenes Oldcaſtle (Cobham) dramatiſch bearbeitet, ſie ließen das Stück 1600 unter Shakeſpeare's Namen drucken; der Dichter beſchwerte ſich wahrſcheinlich darüber, denn man beſitzt Abdrücke deſſelben Jahres, von 1600, auf denen ſein Name weggelaſſen iſt.

In den beiden Theilen Heinrich's IV. iſt das politiſche Thema, das der Dichter in Richard II. begonnen hatte, fortgeſetzt. Richard's Recht, hat er uns dort gezeigt, konnte ihn nicht ſeiner Pflichterfüllung entheben; er verlor, da er ſie vernachläſſigte, ſeine Berechtigung und ſeine göttliche Weihe. Die Rechtmäßigkeit als ſolche konnte ſelbſt bei einer ſchönen Charakteranlage den König nicht bei ſeiner Krone ſchützen. Aus Heinrich's IV. Regierung ſoll uns anſchaulich werden, daß der königliche Pflichteifer umgekehrt zwar die Uſurpation aufrecht

erhalten, aber das Unrecht, das in ihr begangen war, nicht ſühnen könne, und daß ein widerrechtlich erworbenes Reich durch bloßes Verdienſt, auch bei der geſchickteſten und ſchlaueſten Charakteranlage, nicht vor den größten Erſchütterungen geſichert ſei. Auch den Gedanken dieſer geſchichtlichen Vergeltung hat Shakeſpeare in der Chronik von Holinſhed leſen können; ſie nennt den Kelch des Bürgerkrieges wohlverdient von dem Volke, das Heinrich IV. gegen Richard unterſtützt hatte, und die Strafen der Unruhen gerecht, die Heinrich IV. und ſeine Nachfolger für die Abſetzung Richard's II. heimſuchten. Der Fluch des ermordeten Königs geht nun in Erfüllung. Dieß ſtellt Shakeſpeare nicht mechaniſch, wie die Chronik, als eine willkürliche Strafſchickung der Gottheit dar, ſondern als die nothwendige Frucht einer natürlichen Saat in den Charakteren und Handlungen der Menſchen. Der Graf Warwick, als er (II, 3, 1.) jenen Fluch dem König Heinrich auslegt, ſagt ihm: es ſei eine Geſchichte in aller Menſchen Leben, die die Natur ihrer Vergangenheit abbildet; wer dieſe betrachte, könne im Allgemeinen das Künftige wahrſagen, wie es ſich aus ſeinen Anfängen entwickeln werde. So habe Richard vollkommen wohl ahnen können, daß Northumberland, der damals falſch gegen ihn war, aus dieſem Samen zu größerer Falſchheit aufwachſen werde, die dann auf die neuen Freunde ihre Wurzel ausbreiten werde. Wie dieß Northumberland trifft, ſo trifft es auch Heinrich IV. Auch in ihm entwickelt ſich nur die frühere Charakteranlage in einem neuen Triebe, indem ſie ihn gegen die Percys, ſeine Freunde und Förderer, mit demſelben Mistrauen füllt, von dem dieſe gegen ihn erfüllt waren.

Das Charakterbild des Königs hat Shakeſpeare mit dem ganzen Tiefblicke, der ihm eigen iſt, als ein Prototyp diplomatiſcher Schlauheit und vollendeter Meiſterſchaft des guten Scheines und aller Künſte der Verbergung ausgeführt. Der Unterſchied von dem was ein Menſch iſt, und dem was er ſcheint, beſchäftigt den Dichter auch in dieſem Charakter, wie in Richard III. Aber Heinrich IV. iſt nur

mehr Meiſter im Verſtecken als im Verſtellen; er könnte nicht jede beliebige Rolle wie jener mit Schauſpielergeſchick abſpielen, er kann nur die gute Seite ſeines Weſens allein ſichtbar herauskehren, Freundlichkeit und Herablaſſung vom Himmel ſtehlen, ein Prometheus diplomatiſcher Feinkünſte, wie ihn Percy nennt, ein König des Lächelns. Was ihn und ſeine tiefe politiſche Heuchelei von Richard III. wie Tag von Nacht ſcheidet, iſt, daß er eine ſolche gute Seite beſitzt und nur vorzukehren, nicht zu erheucheln braucht. Weit entfernt, daß er wie dieſer Mord auf Mord ſtiften und ſich der eiſenherzigen Mörder freuen, von Blut zu Blut immer tiefer waten und das Gewiſſen ertödten könnte, hat er Richard's Tod mehr nur gewünſcht als angeordnet und den Mörder verwünſcht und verſtoßen; das Gewiſſen regt ſich in ihm der That auf dem Fuße und er wünſcht einen großen Schritt der Buße aus dem einmal veranlaßten Blutvergießen zurückzuthun. Wir finden ihn am Ende von Richard II. und im Anfange dieſes Stückes mit dem Gedanken beſchäftigt, einen Kriegszug nach dem heiligen Lande zur Sühne des Todes Richard's zu machen. Wunderbar ſpielt in dieſem verſteckten Gemüthe, das ſich ſelber klar zu werden ſcheut, die Herrſchaft einer weltlichen Natur mit dem Antriebe der Gewiſſensbiſſe ineinander; fromme ernſthafte Bußgedanken reichen ſich in dieſem Vorhaben mit den feinſten politiſchen Beweggründen die Hand; Ernſt des Vorſatzes und Neigung, den Vorſatz vereiteln zu laſſen, ſtreiten ſich in einer Weiſe, die der Dichter vollkommen deutlich in den Thatſachen, in Reflexionen aber nicht deutlicher, als er einer ſolchen Natur eben natürlich iſt, niedergelegt hat. Man kann zweifeln, ob der weltliche Mann zur ernſten Ausführung des geiſtlichen Planes zu kommen zögert, oder ob nach des Himmels Fügungen ihm nicht die Sühne jenes Mordes gegönnt werden ſoll durch die natürlichen Folgen ſeiner früheren That. Es iſt ihm mit dem Kreuzzuge Ernſt, aber am meiſten, wenn er krank iſt; dann iſt Heer und Flotte in Bereitſchaft. Es iſt ihm geweiſſagt, daß er in Jeruſalem ſterben werde (und er ſtirbt zuletzt in einem

Zimmer, das dieſen Namen führt); wenn ihm der Tod nahe ſteht iſt die Eile und der Ernſt nach der geweihten Sühneſtätte größer; aber daß er auch in geſunden Tagen an den Reiſezug denkt, verbürgt einen Ernſt ſeiner Abſicht überhaupt. Dieſer Ernſt wäre zu ſolchen Zeiten nicht ſo groß in ihm, wenn nicht politiſche Grundſätze der weiſeſten Umſicht ihn zu demſelben Vorſatze mit trieben, zu dem ihn Weiſſagung und Aberglaube und Gewiſſen treiben. Er wollte die böſen Säfte des Landes ablenken, er wollte die aufgeregten Geiſter nach dem heiligen Lande führen, damit ſie Ruhe und Stillliegen nicht verführe, zu nahe in ſein Recht zu ſpähen; er vermacht ſterbend dem Sohne die Lehre ſeiner Hauspolitik: daß er die ſchwindligen Gemüther in auswärtigen Kämpfen beſchäftigen ſolle, damit Thaten, von ihnen ausgehend, das Gedächtniß früherer Tage, das Andenken an die Erwerbungsart ihres Thrones, tilge. Er lehrt dieſelbe Politik, die ein eben ſo ſchlauer und umſtellender Thronerwerber, der ähnliche Erbe einer Revolution und einer halb entgegengebrachten, halb erſchlichenen Krone, in unſeren Tagen in Algier zu üben ſuchte und für die er ſeine Söhne erzog, ohne daß auch Er der Unruhe entgangen wäre, die wie eine Nemeſis über ſeinem wie über Heinrich's Haupte hing. *Eine* ſolche Anſchauung und Vergleichung einer ſolchen allgemeinen politiſchen Lehre und Wahrheit, die unſer Dichter den Zügen der Geſchichte entnahm, iſt hinreichend, um die geſchichtlich-politiſche Weisheit zu charakteriſiren, die in dieſem Kopfe neben ſo vielen anderen geiſtigen Eigenſchaften ruhte, und die auch den Geſchichtſchreiber von Beruf anlocken darf, in ſeinen Büchern ſelbſt für *ſeine* Kunſt zu lernen.

Gerade als, im Anfang unſerer Stücke, der König ſeinen heiligen Kriegsplan aufgenommen hatte, kreuzen ihn Kriegsgerüchte aus Norden und Weſten; die Percys haben im Norden den Schotten Douglas geſchlagen, in Wales hat Glendower, mit dem Heinrich ſchon zu Richard's Zeiten zu kämpfen hatte, den Mortimer gefangen. In dieſen Nachrichten liegt ein doppelter Segen für Heinrich. Ein

tapferer Feind im Norden iſt abgeſchlagen und im Weſten iſt in der Niederlage ein Glück, denn Mortimer iſt ein Nachkomme des Herzogs Lionel von Clarence, des ältern Bruders von Heinrich's Vater (Gaunt-Lancaſter), der alſo ein näheres Thronanrecht hatte als Heinrich IV. Die Gelegenheit iſt günſtig, den mächtigen nordiſchen Adel, die Percys, ſeine alten Freunde, zu demüthigen, denn auch ſie ihrerſeits ſind durch den Sieg über Douglas mächtiger geworden, ſie ſind durch die Verbindung des jungen Percy mit des Prätendenten Mortimer Schweſter (oder Tante) längſt gefährlich, durch Worceſter's feindliche Stellung gegen den König und ſein übermüthiges Pochen auf das Verdienſt der Percys um ſeine Krone läſtig und bedrohlich geworden. Das gegenſeitige Mistrauen Falſcher gegen Falſche, jene altgelegte Saat, geht nach Richard's Prophezeihung auf. Die Einen mußten glauben, nie genug für ihr Verdienſt um die Krone belohnt werden zu können, der Andere mußte fürchten, ihnen mit dem größten Lohne nicht genug zu thun. Die in den Künſten der Revolution bewanderten, die den König einſt dem Richard als unberechtigten Nebenbuhler entgegengeſtellt hatten, konnten jeden Augenblick ihm einen berechtigten Thronbewerber entgegenwerfen. Der König, bewandert in den ſchleichenden Künſten der Verſchwörung, traut ſie auch den Andern zu; dieſe Anderen, die ihn das Werkzeug des Mordes Richard's hatten wegwerfen ſehen, konnten fürchten, daß er ſich auch ihrer gern entledigen möchte. Sie machen bis zuletzt geltend, daß ſie zur Empörung geſchritten wären ihrer Sicherheit wegen; der König geſteht zuletzt ebenſo, daß ihre Macht ihn ſeine Abſetzung durch ſie befürchten ließ. Die Spitze dieſer Lage, wo Dankbarkeit, Freundſchaft und Liebe in Neid culminirt und dann zu Strenge, Haß und Kampf umſchlägt, iſt in der erſten und dritten Scene des erſten unſerer beiden Stücke vortrefflich dargeſtellt. Da gerade, wo die Percys dem König in der Beſiegung des Douglas einen Dienſt erwieſen und ſich treu bewährten, ſucht ſein Mistrauen einen Anlaß zum Bruch; da grade wo er den jungen

Helden Percy am höchſten bewundert und ſeinem eigenen Sohne vorzieht, ſucht ſein Argwohn oder ſeine Politik oder ſeine Eiferſucht oder Alles zuſammen einen Anlaß an ihm; da wo der unbefangene Blunt die Unſchuld Percy's treu bemerklich macht, läßt der König ſeine ganze unnachgibige Strenge walten; da grade wo Mortimer beſiegt und gefangen war, nennt er ihn einen Rebellen und das muß ihn dazu machen. Seine faule und ſchnöde Politik ſpäht auch in Anderer Thun ſo hinein, als ob Alle die gleichen Meiſter machiavelliſcher Künſte wären; er geht ſo weit dem Mortimer zuzutrauen, er habe eine abſichtliche Niederlage erlitten und ſeine Leute an Glendower verrathen. Die offene Feindſchaft, mit der der König ſchon früher den tückiſchen Worceſter von der Tafel des Rathes weggeſcholten, die Schärfe mit der er ihm jetzt den mürriſchen Trotz einer Dienerſtirne gegen die Majeſtät vorwirft und ihn von ſich weist, treibt die früheren Freunde des Königs zum Abfall; das laut geäußerte Mistrauen zeigt ihnen geradezu den Weg zum Bunde mit ihren vorigen Feinden.

Gehäſſig wie der König ſich in dieſen Verhältniſſen zeigt, bewährt er ſich doch in der Führung des aufgeregten Kampfes als der alte zum Herrſcher Geborene, wie ihn der Dichter in ſeinen Anfängen ſchilderte. Angenagt wie er iſt von peinlicher Unruhe, verzehrt von Argwohn nicht allein gegen den Throubewerber, der ſchwach iſt, nicht allein gegen Percy, der treuherzig bieder iſt, ſondern auch gegen den eigenen Sohn, der in Jugendluſt von nichts ferner als politiſcher Nachſtellung iſt, geſchüttelt von Gewiſſensſcrupeln, die ihm alle dieſe Schickſale als eine Strafe Gottes darſtellen, iſt er gleichwohl derſelbe ungebeugte, auf ſeine menſchliche Kraft vertrauende, zum Handeln ſchnell entſchloſſene Mann wie früher. In ſeinen Unternehmungen gegen die Empörer iſt Raſchheit, Zuſammenhang, Sicherheit gleich groß; kein Verzug ſoll des Feindes Vortheil und Zahl vermehren. Im Augenblick des Kampfes fehlt nach dem Ernſt der Entſcheidung die Mäßigung zur Schonung, nach der Schlacht fehlt es

an Großmuth nicht. Der König beſteht, wie er ſagt, das Nothwendige als eine Nothwendigkeit, und ſtellt ſich in allem dieſem, von einem gefährlicheren Bürgerkriege bedroht, in einen großen Gegenſatz gegen den rathloſen Richard, der eine rechtmäßige Sache gegen einen erſt werdenden Feind nicht zu verfechten wußte. Die Percys erleiden im erſten Theile einen glorreichen Schlag in Waffen, im zweiten Theile ſinken ſie diplomatiſch auf eine grobe Weiſe betrogen. Als ſo die letzten Widerſacher Heinrich's zerſchmettert ſind, konnte nun ſein Glück in höchſte Blüte treten, da gerade bricht er in Pein, in Qual und innerem Unglück zuſammen. Die Größe ſeines königlichen Gedankens und die Natur ſeines Verdienſtes zeigt ſich überall darin, daß er, wie er bei Scepter und Seele ſchwört, ſeine Würde und Berechtigung zum Thron nur in der Befähigung und in der rechten Staatspflege gelegen ſieht, und nicht in dem Erbbeſitze. Die Vorſtellung quält ihn daher doppelt, daß ſeine Uſurpation ſeiner Familie nutzlos ſein werde, da er ſeinen Sohn in Wüſtheit der Jugend verloren und des Thrones unwürdig ſieht. Der Scheue, Kluge, Vorſichtige hat für die Unbeſonnenheit, für die offene Natur, für die verhüllte Weisheit dieſes Sohnes kein Maaß in ſich. Er ſieht ihn, wie Richard war, in ſchlechter Geſellſchaft verdorben; er ſieht Percy ihm gegenüber, wie ſich gegen Richard, obgleich Percy der ſtärkſte Gegenſatz gegen ihn und der Prinz Heinrich der ſtärkſte Gegenſatz gegen Richard war. Der Pragmatiker weiß nur die Verhältniſſe, nicht die Naturen zu ſchätzen, die über ſeinem Sehkreiſe liegen. Er traut ſeinem Sohne zu, daß er mit Percy gegen ihn diene, wie er ſelbſt gegen ſeinen Vetter Richard gekämpft hatte; er fürchtet, daß er ihm nach der Krone ſtehe und auf ſeinen Tod lauere, auch noch nachdem er ihm bei Shrewsbury das Leben gerettet hatte. In Allem ſieht er die Strafe Gottes und ſie iſt es. Sein krankes Gemüth iſt, als er auf der Spitze ſeines Glückes und im Hafen der äußeren Sicherheit angelangt iſt, am kränkſten; es findet nicht Ruhe nicht Raſt; und aus tiefſter Seele ſteigt ihm daher (II, 3, 1.) jene Klage,

daß er mit tauſend künſtlichen Mitteln den Schlaf nicht finde, der den Schiffsjungen im ſchaukelnden Maſtkorbe erquickt. Sein Haar iſt bleich geworden, die Ahnung überfällt ihn, daß Geſchlecht auf Geſchlecht den inneren Kampf und Krieg aufheben und fortſetzen werde; in maaßloſem Lebensüberdruſſe, ſagt er, der glücklichſte Jüngling, der dieſe Wechſel und Schickſale erlebte, werde das Buch ſchließen und niederſitzen und ſterben. Da er nach dem Oriente wollte, ſtörte ihn der Bürgerkrieg; da die Empörung zweimal rieſengroß aufwächst, fürchtet er Alles von ſeinem eigenen Blute; da ſie anfängt beſiegt zu werden, wird er ſiech; da ſie darniederliegt todtkrank; und endlich ſelbſt da er ſchon ſcheintodt war, muß er noch erleben, daß ſein Sohn ihm die Krone wegnimmt. Er glaubt den Scheinbeweis von des Prinzen Herzloſigkeit und Nachſtellungen zu haben. Du verbirgſt, ſagt er dem Sohne, (und in dieſes poetiſche Bild hat Shakeſpeare jene Chronikſage von des Prinzen nadelbeſtecktem Kleid verwandelt,) du verbirgſt tauſend Dolche in Deinem Herzen, die du an deinem ſteinharten Herzen gewetzt, um eine halbe Stunde meines Lebens zu erdolchen. Er ſieht in des Sohnes Leben den Beweis, daß er ihn nicht liebe, und in der Todesſtunde noch das Beſtreben, ihn es recht ſicher wiſſen zu laſſen. Als ihn des Sohnes Aufſchlüſſe beruhigen, überzeugen und ſeine Sterbeſtunde erleichtern, jetzt endlich enthüllt ſich der tiefe Heuchler und bekennt die Schleichwege und krummen Pfade, auf denen er die Krone erhalten hatte. Noch kurz vorher hatte er (II, 3, 1.) mit der gleichen Berufung auf Gott geſchworen, daß nur die Nothwendigkeit ihn gezwungen die Macht zu küſſen. Er hatte dort im Geſpräch mit Warwick betheuert, daß damals, als Richard die Zerwürfniſſe zwiſchen den Percys und ihm vorausſagte, er noch keine Abſicht auf die Krone gehabt habe. Die Ausleger bezeichnen dieß als eine Vergeſſenheit des Dichters, da damals, als er den Richard dieſe Prophezeihung ſagen läßt, Heinrich ſchon König war; obgleich bei der ungemeinen Tiefe, mit der Shakeſpeare dieſen ganzen Charakter angelegt hat, ſeine Abſicht vielmehr

geweſen ſein konnte, zu zeigen, wie der Lügner und Heuchler in dieſen Augenblicken ſeiner Krankheit das treue Gedächtniß verliert und in den Betheuerungen ſeiner Unſchuld grade ſeine Schuld förmlich und urkundlich verräth.

Den politiſchen Bezug und Verhalt der Dramen von Heinrich IV. zu Richard II. erkennt man aus dieſer Analyſe des Charakters Bolingbroke's von ſelbſt; die Stücke heben ſich aber durch die tiefe Behandlung der Hauptcharaktere aus dem Kreis der politiſch-hiſtoriſchen in die der zugleich ethiſchen Dramen, der freieren Schöpfungen und Charakterſtücke Shakeſpeare's; es erſcheint außer der politiſchen Aufgabe in den Stücken auch ein ſittlicher Gedankenmittelpunkt, wie wir ihn ebenſo, und aus eben dem Grunde, in Richard III. gefunden haben. Auf dieſen Kern der Stücke kommen wir, wenn wir den Hauptfiguren nachgehen, dem Heinrich Percy und dem Prinzen Heinrich von Wales.

Den Heinrich Percy macht Shakeſpeare, um einen vollkommneren Gegenſatz zu dem Prinzen zu gewinnen, mit dieſem gleichalterig, obgleich er geſchichtlich vielmehr gleichalterig iſt mit König Heinrich und zwanzig Jahre älter als der Prinz. Er iſt die Seele der Unternehmung gegen den König und die glänzende Figur in der Reihe der Aufrührer, die vom Gegner ſelber Bewunderung und Liebe erzwingt. Nie iſt in aller Dichtung eine lebenvollere Geſtalt entworfen; die Ballade, die ihn feiern wollte, könnte ihre kühnſten Züge und Bilder dieſem Drama entlehnen. Kaum auch iſt dem Künſtler der Bühne eine dankbarere Rolle geboten worden; die geſchickteſten Spieler der älteren engliſchen Schule, ein Betterton ſchwankte ob er ſich lieber Percy, oder die dankbarſte aller Rollen, den Falſtaff, in dieſem Stücke wählen ſollte. Dieſen Zweifel würde in Deutſchland ſchwerlich ein Schauſpieler begreifen, der ſich für Falſtaff ſo befähigt wüßte wie es Betterton war, weil ein thatengewohntes Volk dazu gehört, dieſen Charakter zu würdigen, wie er es verdient. Denn Heinrich Percy iſt das Urbild aller ächten und ganzen Männlichkeit

und der handelnden Natur, die den Mann erſt zum Manne macht. In ſcherzender Uebertreibung charakteriſirt ihn der Prinz vortrefflich mit dem Einen Zuge, er bringe zum Frühſtück 6—7 Dutzend Schotten um und ſage dann zu ſeiner Frau: „Pfui über dieß ſtille Leben; ich muß zu thun haben!“ Als das Muſter aller ächten Ritterſchaft hat Shakeſpeare den löwenherzigen Jüngling mit eben ſo feinen als großen Zügen gezeichnet. Er benennt ihn mit dem Namen des Kriegsgottes; ſeine Siege vergleicht das Gerücht mit Cäſar's; Achilles' Wahlſpruch iſt der ſeine: es ſei dieß Leben zu kurz um es unwürdig zu verbringen; und als er gefallen iſt, ſagt Heinrich über ſeinem Grabe, was ſo oft von Alexander geſagt wurde: ein Reich war als er lebte zu klein für ihn, jetzt ſind ihm zwei Schritte der ſchlechteſten Erde genug. Blutjung noch, wie ihn der Dichter macht, hat er dreimal den Schotten Douglas geſchlagen und all deſſen Ruhm auf ſein Haupt geſammelt, zuletzt noch unſterbliche Ehre in Holmedon erfochten und dadurch den Neid des Königs gewaffnet. Ein ſcharfer Ehrgeiz ſpornt ihn wie ein ſtolzes Roß, auf der Bahn der Kriegs- und Ehrenthaten Keinen vorauf zu laſſen. Wenn nur die Rede auf dieſes Thema fällt, nimmt ſeine Sprache den feurig übertriebenen Ausdruck einer bis zur Leidenſchaft gehenden Tapferkeit, eines ſelbſt prahleriſchen Heldenmuths an. Wo er einen Nebenbuhler nur ahnt, wie in dem Prinzen, kann ihn grollende Eiferſucht bis zu dem unritterlichen Ausſpruche eines Entſchluſſes reizen, zu deſſen Ausführung er nie fähig wäre: daß er ihn mit einem Kruge Bier vergiften möchte! Als er von Heinrich's ſtolzer Haltung vor der Schlacht bei Shrewsbury hört, treibt ihn dieſe Eiferſucht unbeſonnen in das gefahrvollſte Werk. Die Gefahr hat für ihn immer und an ſich einen anlockenden Reiz; da der Stachel des Wetteifers hinzukommt, entſcheidet ihn dieß vollends, die ſchon beſchloſſene ungleiche Schlacht zu wagen, und in der peinlichſten Ungeduld läßt er aufklärende Briefe ungeleſen und jede ernſteſte Berufung auf ſein Feldherrntalent, auf Vorſicht und wohlverſtandene Ehre unbeachtet. Sein Muth macht ihn zum So-

phiſten, wie ihn ſeine raſche Leidenſchaft ausnahmsweiſe zum Staatsmanne macht; beides Eigenſchaften die ſeiner ſoldatiſchen Natur ſonſt ganz entgegen liegen. Denn ſein Blut wallt leicht und heftig auf; ein „Heißſporn", hitzig von Natur, iſt er voller Launen, innerlich oder äußerlich immer beſchäftigt, in dieſer Geſchäftigkeit vergeſſen und zerſtreut, des Tags der Eßluſt und Nachts des Schlafes beraubt, von erregbarer Phantaſie, leicht reizbar, und in Gereiztheit des Jähzornes, des Widerſpruchs, des Trotzes gegen alle Welt fähig. In ſolchen Momenten ſtockt ſeine Rede und entlädt ſich in kollernder Raſchheit*. In Ruhe, ſich ſelbſt überlaſſen, allein, iſt er lenkſam und nachgibig, in ſeiner arglos treuen Natur wie ein Lamm. Unter vier Augen mit Glendower läßt er ſich von ihm neun Stunden mit Teufelsnamen unterhalten, obgleich es ihm zum Ekel iſt; in Anderer Gegenwart kreuzt er ihn mit Spott und Vorwurf. Bekämpft geizt er um ein Fleckchen Land, das er dem Nachgiebigen nachwirft. Von dem König angeklagt über die Weigerung der Gefangenen von Holmedon, entſchuldigt er die Abſchlagung der Forderung; da ihn aber der König Lügen ſtraft und bedroht, iſt er ſeines Stolzes und ſeines Zornes nicht weiter Herr. In ſeiner erhitzten Einbildungskraft, welche die Vorſtellung einer großen Unternehmung ohnehin über die Grenzen der Geduld und Ueberlegung hinwegreißt, wirft er divinatoriſch kühne Empörungspläne hin, und wie im heftigen Eifer ſeine Lebensgeiſter erregt ſind, ſchiebt der poli-

---

* H. IV. 2, 2. 3. And speaking thik, which nature made his blemish,
Bekame the accents of the valiant,
überträgt Alexander Schmidt ſo:
Und haſtig Sprechen, was ſein Fehler war,
Das ſtand dem Munde jedes Tapfern wohl.
Er führt in der neuen Ausgabe des Schlegel-Tieckſchen Shakeſpeare 2, 146 eine völlig aufklärende Parallelſtelle in Cymbeline 3, 2 an. Imogen heißt Piſanio: speak thick — alſo haſtig! Schlegel hatte den Sinn des Wortes to speak thick verbannt und mit Stottern überſetzt.

tiſche Worceſter ſeine altreifen Plane gegen Heinrich dem leichtfaſſenden und ſcharfſinnigen Zorne des heißblütigen Jünglings unter. Dieſe Blindheit des Eifers wirft den makelloſen Helden in landesfeindliche Verbindungen, den entſchiedenen Mann in den Bund mit Halben und Schwachen, den Krieger und Soldaten in Entwürfe mit tückiſchen Diplomaten, den Mann der Tapferkeit und Treue in Bündniſſe mit Verräthern und Memmen den ſelbſt Unvorſichtigen in Unternehmungen, die unvorſichtig entworfen ſind. Und da ihm redliche Rathgeber dieſe Plane und ſeine Freunde verdächtigen, grollt der Ehrliche dem ehrlichen Berather, weil er ſelber an Unehrlichkeit nicht glaubt. An dieſer Leidenſchaftlichkeit, an dieſem Mangel an Ueberblick und Menſchenkenntniß geht der vertrauende Mann unter, ſo wie der Mangel an Selbſtbeherrſchung, der ihn zu maaßloſem Aufbrauſen und hochfahrendem Tadel dahinreißt, nach Worceſter's Anſicht einen Hauptfleck auf der glänzenden Schönheit dieſer Natur bildet. Denn im Uebrigen iſt an dieſem Manne keine unedle Ader. Ganz treu und von goldenem Herzen, von aller Tücke fern, der Liſt und dem Trug unzugänglich wie er iſt, ſteht ſeinem Weſen nichts ſo fern, als die ſchmutzige und faule Staatskunſt und Diplomatie des Königs. Es brennt ihn wie mit Neſſeln und peitſcht ihn wie mit Ruthen, wenn er nur davon hört; und wo der König dem Mortimer zutraut, daß er ſich abſichtlich an Glendower gefangen gegeben habe, bricht ſein Unmuth ihm in's Angeſicht aus: nie laſſe ſich niedere Politik ſolche Wunden willig ſchlagen, um ihre Pläne ſo ſchmerzhaft zu verdecken. Weil er aller Unwahrheit ſo gänzlich abgeneigt iſt, iſt er auch den grillenhaften Aufſchneidereien Glendower's ſo von Herzen gram. Lob und Schmeichelei kann er nicht hören, Tadel nicht verhalten, und wenn er ſelbſt neue und unſichere Freunde damit vor den Kopf ſtoßen ſollte. Er läßt ſich treuherzig in ſolchen Augenblicken ſeine Heftigkeit und Derbheit vorwerfen und ſegnet verächtlich die empfohlenen feinen Sitten. Ein Feind aller Ziererei, alles Scheins, aller Eitelkeit iſt er auch ein Feind aller falſchen un-

männiſchen Bildung. Er wollte lieber ein Rad die Achſe kratzen hören als gezierte Poeſie, lieber ein Kitzlein miauen hören, als ein Balladenkrämer ſein; und Muſiktreiben und Singen dünkt ihn dahin zu führen, Schneider zu werden oder Rothkehlchen abzurichten. Abgeſagt dieſen weichlichen Künſten iſt er es auch aller falſchen Empfindſamkeit. Die köſtliche Scene zwiſchen ihm und ſeinem Weibe zeigt, daß er liebt weil er neckt; einen anderen Ausdruck fände dieſe ungekünſtelte Männernatur auch nicht für ihre Liebe. Wie mochte Ulrici dem albernen Horn nachſchreiben, daß Heinrich Percy's Weib nur ſeine erſte Dienerin ſei? Wo läge in Heinrich Percy's Charakter, daß er zu Pferde ſitzend ſeinem Weibe ſchwören will, er liebe ſie unendlich — und daß dieß nur eine Redensart gegen eine Dienerin ſei? Dieſe Herzen ruhen innig und feſt auf der ſicheren Ueberlegenheit des Mannes und dem goldenen Vertrauen der Frau, die die ſeltene Eigenſchaft beſitzt, in ihres Gatten Scherzen und Neckereien den Ernſt ſeiner Liebe zu verſtehen, und in deren Andenken dieß „Wunderwerk von Mann" nie ausgehen kann. Um dieſen Charakter und zugleich unſere beiden Stücke auf den ſpringenden Punkt zurückzuführen: die Mannesehre lebt und webt in dieſem Manne wie in ihrem eigenſten Hauſe, die Tugend des Soldaten im Gegenſatze gegen die zweideutigen diplomatiſchen Ehren des Cabinets, die den König auszeichnen. Der ehrenhafte Douglas huldigt dem Heißſporne Percy als „dem König der Ehre". Er iſt das Thema der Zunge der Ehre, heißt es, während Unehre des Prinzen Heinrich Stirne deckt. Er will jede Gefahr beſtehen, die von Nord nach Süden zieht, wenn Ehre ſie von Weſten nach Oſten kreuzt. Es dünkt ihm ein leichter Sprung, vom Mond herab die glänzende Ehre zu reißen, oder ſie vom Grund der Tiefe an den Locken heraufzuholen, falls er ſie allein, ohne Nebenbuhler, mit allen ihren Würden haben kann! Die Ungeduld ſeines brennenden Ehrgeizes und ſeiner Ehreiferſucht liegt hierin ausgedrückt, die ihm Fieber macht, wenn er nur den Prinzen Heinrich loben hört. Selbſt ſeine Empörung wurzelt nach den Beweggründen, die ihn an-

treiben, in dieſer Mitte ſeines Weſens. Die Percys denken mit Reue an die Kränkung Richard's zurück, der Welt Zunge ſtraft ſie um die alte Unthat, und der junge Held insbeſondere wünſcht dieſen Fleck von der Ehre des Hauſes abzuwaſchen. Noch diene die Zeit, meint er, die verbannte Ehre herzuſtellen; es dünkt ihm unleidlich, jene Schmach zu tragen und ſich von dem abſchüttein und wegwerfen zu laſſen, für den ſie die Schande auf ſich genommen. Seinem Eifer iſt es nicht möglich zu überdenken, daß die Mittei zu dieſer Schmachtilgung neue Schmach auf ſie häufen mußten, und daß die Beweggründe eigenſüchtiger erſchienen. Die Empöruug im Bunde mit Landesfeinden, zu dem Zwecke das Reich zu theilen, der „übergefärbte Ehrgeiz" der ſie in Bewegung ſetzt, bleibt ein Flecken auf ſeinem Ehrenſchilde, aber der einzige; und auch dieſe Schmach, ſagt Prinz Heinrich, ſoll in ſeinem Grabe ſchlafen und auf ſeinem Epitaphe nicht geleſen werden. Dieſe Eroberung macht der Ehrenheld noch im Tode über ſeinen Beſieger. Er macht ſie auch über den Leſer. Das hat Niemand naiver ausgedrückt als Hazlitt, der nicht böſe geweſen wäre, wenn Northumberland zeitig gekommen und die Schlacht bei Shrewsbury günſtig für Percy entſchieden hätte.

So ſchon für ſich betrachtet groß und bewunderungswerth, wächst Percy noch ungemein, wenn man ihn in der Umgebung ſeiner Mitverſchworenen ſieht. Könnte die Welt, fragt Falſtaff, drei ſolche Gegner ausleſen wie den Kobolt Percy, den Erzfeind Douglas und den Teufel Glendower? Aber wenn man Percy den Anderen zugeſellt ſieht, gewahrt man erſt wie hoch er *über* denen ſteht, die Falſtaff *neben* ihn ſtellte. Der Schotte Douglas ſteht ihm am nächſten; er hat den bravſten Platz in ſeinem Herzen, ſo wie Douglas umgekehrt ihm ſagt, kein Mann ſei ſo machtvoll auf der Erde, dem er nicht trotzte außer ihm. Treu wie Percy, tapfer ohne Rückſicht und Vorſicht wie Er, der Furcht unzugänglich wie Er, hat er auch etwas von der Prahlerei, die Percy gleichfalls nicht fremd iſt; und ſo iſt ihre herauspoiternde Redeweiſe überhaupt ſich ähnlich, in der

oft ihr Gedanke ohne Hinzuziehung eines Nebengedankens nicht klar ist. Aber die geistige Höhe, der poetische Schmelz fehlt dem trockenen Schotten, der sittliche Kern der Ritterschaft, der die Gestalt des Heißsporns erst adelt; und darum unterwirft sich der alte Feind nach der ersten persönlichen Berührung so willig dieser Oberherrschaft des Geistes und erkennt Percy unbedingt als den Ehrenkönig an. Seine Tapferkeit ist mehr eine instinctive gegen die von allen glänzenden Ideen des Ehrgeizes bewegte des Percy; er ist der Sickingen in der Schule eines Hutten. — Welt mehr ab steht der Walise Owen Glendower; ohne dieses Seitenstück würde Percy vielleicht in seiner romantischen Tapferkeit und Prahlerei als eine seine Caricatur erscheinen; sowie diese in Owen neben ihn tritt, rückt er auf die Stelle menschlicher Natur bescheiden zurück. Den Walisen bewegt die Eitelkeit zu allem dem, wozu Percy die Ehre und das edelste Selbstgefühl treibt; auch zu seiner Prahlerei, die bei Percy aus der Uebertreibungssucht der Heftigkeit fließt. Die falsche Scheinehre regt Glendower wohl an zu abenteuerlichen Kriegsthaten, aber es ist ihm mit dem Ruhm der natürlichen Stärke nicht genug: er geizt nach dem Rufe wunderbarer Vermögen und Kräfte, und er mag die abergläubische Welt gern beben sehen vor seiner Größe und die höllischen Mächte rühmt er sich zu beherrschen. Dem täuschenden Magier gegenüber setzt Percy seinen Stolz in bescheidene Wahrheit, dem wundersüchtigen entgegen steht seine schlichte rationelle Theologie, seine Ruhmredigkeit schilt er wälsche Schwätzerei, und wie sollte ihm sein Selbstlob gefallen, der das Lob Anderer nicht ertragen kann! Aus Eitelkeit vereinigt Glendower Gelehrsamkeit und Beiesenheit, Musik und Poesie mit seiner Tapferkeit, die musischen Künste, die Percy dem Soldaten unanpassend findet; aus Eitelkeit und um in Allem Geltung zu haben, ist er in allen geselligen und höfischen Künsten bewandert, die Percy verachtet. Jene Nesseln der Ungeduld und Pein brennen ihn in der Scene, wo Owen's Tochter ihrem Mortimer singt; jenes weichliche Niederliegen, jener empfindsame

Schwindel ſind ſeiner Natur ſo zuwider und das ganze Treiben ſo himmelweit ab von dem geſunden Verhältniſſe zwiſchen ihm und ſeinem Weibe. Die Unnatur ſeiner Verbindung mit ungleichen Menſchen fühlt ſein empfindlicher Inſtinct wohl heraus, doch iſt er nicht fähig, eine Betrachtung an dieſen Widerwillen zu knüpfen, die ihn warnte, die ihm Mistrauen einflößen könnte. Ewig ſeid wahr, hatte er zu Glendower geſagt, und ſpottet des Teufels; aber Glendower fürchtete den Teufel und ward gegen ihn unwahr und untreu. Wie Mortimer, der als ein willenloſes Werkzeug zwiſchen Allen ſteht, ein Prätendent, der den ſchärfſten Sporn der Ehre, ſchon ſeines höchſten Zieles wegen, fühlen ſollte, und den geringſten ihrer Triebe nicht beſitzt, wie Mortimer bewegt er ſich langſam, zu dem Sammelplatz der Empörer zu ſtoßen, und an dem Tag der Entſcheidung bleibt er aus, von Prophezeihungen abergläubiſch zurückgehalten. — Noch übler ſteht es mit Percy's eigenen Verwandten. Sein Vater Northumberland, glatt wie immer, ruhig und kalt an ſich haltend, höchſtens gemacht der Verſchwörung ein neues Mitglied werbend zu gewinnen, nicht geſchaffen in dem Waffenwerk zu helfen, wird im Augenblicke, da es gilt, verſtellt krank, er bricht ſein Wort, er bleibt grundlos und ehrlos zurück und verſetzt dadurch der Unternehmung ihren Todesſtoß. So konnte die Schlacht gegen den König nicht gewonnen werden, auf deſſen Seite der edle Blunt und eine Reihe Anderer ſeines gleichen fochten, die ſich in königlicher Verkleidung für den König opferten! Noch wäre trotz dem der blutige Untergang der Verſchwörer vermieden worden, wenn Oheim Worceſter nicht noch treu- und ehrloſer geweſen wäre als Vater Northumberland. Er, der den Knoten geſchürzt hatte, veranlaßt in derſelben Tücke ſeine blutige Löſung. Es iſt geſchichtlich, daß er des Königs Gnadenerbieten fälſchte; in unſerem Stücke beſtellt er des Prinzen Herausforderung an Percy nicht, die den Handel mit wenigem Blute ganz in deſſen Sinne geſühnt hätte. Er reißt den Neffen ſo in Verderben und Schmach zugleich, den die Jugend und die Hitze ſeines Blutes vor Heinrich entſchuldigt

hätte, der in ſeiner kindlichen Pietät keine ferne Ahnung hatte, wer ſein Vater und Oheim war.

Es würde jedem Dichter ſchwer werden, über dieſen Heldencharakter einen Andern emporzuheben. Am wenigſten aber ſollte es ſcheinen, daß Shakeſpeare ſeinen Prinzen Heinrich hätte über ihn ſtellen wollen oder dürfen. So muß es wenigſtens den Auslegern nicht geſchienen haben, die in Percy's Fall durch Heinrich eine Art Ungerechtigkeit und, nach den früheren Verhältniſſen beider, eine Unverträglichkeit fanden. Nennt ja doch ſein eigener Vater den Prinzen, im Gegenſatz zu jenem Ehrenkönige, faſt einen König der Schmach, und erklärt Percy des Thrones für würdiger als den eigenen Sohn! Iſt doch der Prinz in ſeinem Bunde mit räuberiſchem Geſindel unehrenhafter als Percy gegen den Staat im Kriege! Ficht er doch, alle Ritterſitte verſpottend, Turniere aus mit dem Handſchuh feiler Dirnen an dem Speere! Hat er doch ſelbſt Hand an den Oberrichter gelegt und iſt dafür in's Gefängniß geſetzt und aus dem Staatsrathe geſtoßen worden! Wo läge in einem ſolchen Menſchen das Anrecht und die Anlage, eines ſo glänzend begabten Helden, wie Percy, Meiſter zu werden, es ſei denn, daß der Zufall der Geſchichte oder eine unbegreifliche Laune des Dichters dieſen Ausgang vorgeſchrieben hätte, der mit den gerechten Geſetzen einer wohlorganiſirten Welt nicht zu ſtimmen ſcheint, in die wir in der Dichtung verſetzt ſein wollen?

Zwar in ſeinem erſten Selbſtgeſpräche deutet uns der Prinz an, daß er in vollem Bewußtſein über dieſem wilden Treiben ſeiner Jugend ſtehe, daß er einſt dieß loſe Weſen von ſich werfen und die verlorene Zeit einbringen werde. Neben dem Leichtſinne ſcheint Klugheit und Ueberlegung mitzuſpielen und hinter der Maske der Thorheit ein Weiſer zu reden. Dieſe doppelte Rolle wollen wir achtſam verfolgen, um der eigentlichen Natur dieſes Kamäleons auf die Spur zu kommen. Denn wie leicht könnte doch jener Monolog auch nicht ſo feſt und feierlich gemeint ſein, wie er geſprochen wird! Hat doch

Franz Horn nach ſeiner Art, wie Corporal Nym überall im Shakeſpeare Humor zu ſehen, auch dieſen Monolog für bloße Ironie des Dichters genommen.

Wie wir den Prinzen gleich bei ſeinem Eintritte erkennen, iſt er in freundſchaftlicher Geſellung mit Dieben und Schelmen, er macht ihren Schutz und Fürſprecher, er deckt mit ſeiner Perſon ihre Unthaten, er hehlt und verleugnet ihre Perſonen, er wohnt ſelbſt ihren Raubanfällen bei. Aber auf der andern Seite vergütet er doch den ſchlechten Streich dadurch, daß er den Raub mit Vortheil zurückbezahlt, und er macht den ſchlechten Streich nur mit, wenn ihn ein toller Streich begleitet; er gibt ſich für einmal dazu her, wenn ein guter Spaß für immer damit erzielt wird.

Denn freilich, einem guten Spaße aus dem Wege zu gehen, wird ihm ſchwer. Von kitzlichem Geblüte, lachluſtig, fröhlich, ausgelaſſen, gibt er ſich einer wilden jugendlichen Freiheitsluſt hin, die Percy in ihm verachtet. Der kleinſte Anlaß kann dieſe frohe Stimmung in ihm in Bewegung ſetzen, und dann iſt er zu allen tollen Streichen der Welt bereit. Er wird von ſeinem Vater angeſehen wie König Richard, in deſſen Umgebung Poſſenreißerei, Sticheleien und ſpitzige Reden waren; und ſo wird es auch dem Prinzen ſchwer, ein Meiſter im Silbenſtechen und Wortſpielen wie er iſt, einen guten Witz bei guter Gelegenheit zurückzuhalten. Hat er ſich doch mit vollendetem Geſchicke eine Umgebung ausgeſucht, wo alle Elemente zuſammen ſind, durch deren Miſchung und Berührung ein unermeßlicher Stoff der Heiterkeit, der Neckerei und Fopperei beſchafft wird. Wenn nun dieſe Zügelloſigkeit des Prinzen die Hoffungen auf ihn dämpfen muß, wenn ſeine Ausgelaſſenheit misdeutet werden kann, ſo ſcheint doch auch wieder hindurch, daß ſie ihm nur eine Erholung, nicht eine Gewöhnung iſt. Auch nach der Chronik fröhnt er dieſem Hange nur in den Zwiſchenräumen ſeiner kriegeriſchen und ernſten Thätigkeit. Sein Falſtaff tändelt auch in der Schlacht fort, aber nicht Er; vor ſeinem Vater iſt er ernſt und voll kindlicher Pietät.

Es kann ſcheinen, als habe er nur das Bedürfniß, dem conventionellen Leben und ſeinem Gifte, das auf dem Throne am ſtärkſten iſt, ein Gegengift zu bereiten, ſo lange es noch Zeit iſt; er tobt ſich aus in dem Schauder der Jugend vor der Alltäglichkeit des Berufslebens. Er mag erſcheinen wie der junge Richard, aber er trägt doch nicht den frohen Leichtſinn in ernſte Geſchäfte anhaltend hinüber, und er tritt auf in einer Meiſterſchaft über ſich ſelbſt, von der in Richard's Charakter keine Spur zu finden war. Konnte doch ſelbſt ein Stück kluger Berechnung mit in die Luſtigkeit des Prinzen hineinſpielen, dem die Geſetztheit nicht eben fremd war; „denn es iſt eine über Vermuthen politiſche Sache, ſagt Baco, vom Scherze leicht zum Ernſt, vom Ernſt zum Scherz leicht übergehen zu können". Er ſcheint ſich zu nehmen wie ein Mann, der die weiſe Maxime befolgen will, die derſelbe Baco in die Worte gekleidet hat: „indeß die Philoſophen ſtreiten, ob Alles auf die Tugend oder auf die Luſt zurückzuziehen ſei, ſammle du die Mittel zu beiden!"

Richard's II. Umgang war ein wenigſtens äußerlich ebenbürtiger von Verwandten und Adeligen. Prinz Heinrich dagegen treibt ſich mit Menſchen der niederſten Klaſſe um. Nicht einmal der Geiſtesadel des Witzes iſt es, was ihn ausſchließlich anzöge und reizte. Sein Spiel mit dem kleinen Kellner zeigt uns ſeine harmloſe Freude auch an dem unſchuldigſten Scherze; er treibt ſich mit Küfern herum, mit denen er den tiefſten Ton der Leutſeligkeit angibt, ſo daß Falſtaff gegen ihn als ein grober vornehmer Hans erſcheint. Dieſe Herablaſſung tadelt der König an ihm, deſſen Kunſt es war, ſich wie ein Feiertag ſelten aber dann feſtlich zu zeigen, haushälteriſch mit der Freundlichkeit, die ſein Sohn auffällig vergeudet. Nach jenem Monologe ſchien aber dieſer eine nicht unähnliche Politik zu haben. Er wollte es der Sonne gleich thun, die ſich hinter Wolken berge, um dann deſto glorreicher und erwünſchter zu ſcheinen; er übt ſeine geſchickte Sündhaftigkeit aus demſelben Grundſatze der ſeltenen Erſcheinung, nur ſchien er, wenn er ſich nicht zu viel vermaß, dieſen

Grundſatz wie ein großer Mann anwenden zu wollen. Nicht ſeine Perſon, das Kleid der Majeſtät, ſollte das ſelten Erſcheinende, die Ueberraſchung, der Sonnenblick, der Feiertag ſein, ſondern ſeine Thaten. So lange er zu dieſen nicht unmittelbar berufen war, ſcheute er ſich nicht, von der gekünſtelten Natur um den Thron herum ſich herabzuwenden zu den originellen Geſtalten, den ausdrucksvollen Schöpfungen in dem unteren Volke. Er hat Freude an der menſchlichen Natur in ihrer offenen Blöße und nackten Geſtalt; die Armuth des Geiſtes und der Bedürfniſſe iſt ein Studium für ihn; ſeiner ſchlicht bürgerlichen Natur, im Gegenſatz zu Percy's ritterlich ariſtokratiſcher Haltung, iſt es unter den treuherzigen Burſchen von Eaſtcheap wohl, die ihn einen guten Jungen nennen und ihm für die Zeit ſeines Königthums ihre Dienſte bieten. Vielleicht iſt auch Politik darin, daß er ſich die Herzen des Volkes zu gewinnen ſucht, da auf den Adel ſo wenig Verlaß iſt und ſeines Vaters Thron vor ſeinen Angriffen fortwährend wankt.

Mit dieſen Neigungen verdirbt der Prinz viele Zeit; läßig, unbekümmert, iſt er, ſobald ihn nicht ein beſtimmtes Geſchäft bindet, von dem Hofe weg, wie ein Sohn, dem in dem engen Hauskreiſe nicht behaglich iſt. Zu ſeinen wüſten Streichen, zu ſeiner Tobſucht, zu ſeiner Herablaſſung kommt der Müßiggang dieſes Schlemmerlebens hinzu, weshalb ihm der König immer das thatenblühende Leben Harry Percy's entgegenhält. Dem Prinzen gilt zur Zeit ſein Trinkgelag mit den Küfern für eine Schlacht, und er beklagt Poins, daß er viel Ehre eingebüßt, weil er dabei gefehlt habe. — Aber er blickt dann doch vor Vernon mit Selbſttadel und Anklage auf ſeinen Müßiggang hin, der auch in Percy's Augen ein Vorwurf für den Prinzen war; und er ſchien ſchon früher in einem verlorenen Worte andeuten zu wollen, daß Percy's Beiſpiel darum nicht an ihm verloren ſein ſolle, da er zu Poins ſagt: er ſei *noch nicht* in der Stimmung des Heißſporns, dem ein Frühſtück von erſchlagenen Schotten ein müßiges Tagewerk ankündigte. Und daß er einmal in

dieſe Stimmung kommen könnte, ſcheint doch in ſeiner Natur zu liegen, da ſelbſt ſein Vater von ihm ſagt, er ſei in früher Jugend ſchon kindiſch zwar, aber auch tollkühn geweſen.

Der Prinz treibt endlich das, was ſein Vater, was Percy als das heiligſte und würdevollſte anſehen, Ritterſchaft und ehrende Kriegs- und Staatsthätigkeit mit fahrläſſigem Leichtſinne und ſelbſt Herabwürdigung und häuft ſtatt Ruhmes und Ehre nur Schmach auf ſein Haupt. Wie er die oberſte Gerichtsperſon des Reichs nicht heilig hält, ſo ſcheint ihm auch das ritterliche Turnier nicht zu geweiht, um nicht einen Spott damit treiben zu dürfen; da ſeines Vaters Thron erſchüttert ſteht von den tapferſten Helden auf britiſchem Boden, iſt er fähig, eine poſſenhafte Komödie zu ſpielen und, auf dem Feldherrnſtabe ſpielend, kommt er, ſeine flotten Genoſſen zum Marſch zu holen. Aber kann dieß Leichtſinn heißen, ſo könnte es auch Gemüthsruhe ſein. Ihm ſchaudert nicht im geringſten vor dem ſchrecklichen Bunde der Percy, Douglas und Glendower. Liegt nicht im Hintergrunde ſeiner Ruhe bei dieſer Empörung ein felſenfeſtes Bewußtſein und Selbſtgefühl? Spielt nicht in dieſer Sorgloſigkeit, dieſem Muthwillen, dieſer Ungebundenheit das beſte Gewiſſen durch, während ſein Vater von Argwohn, von Seelenangſt gedrückt in ſeinem Glücke krankt? In der ſchweigenden Art, wie er den Verdacht ſeines Vaters anhört, wie viel Demuth und gute kindliche Natur! Und dann, als es gilt, als die ſcharfe Schlacht bei Shrewsbury droht, überraſcht es nach allem dieſem zügelloſen Leben und Treiben nicht uns Alle wie es Percy überraſcht, wenn Vernon jenes glänzende Bild von dem kühnen Adler- und Straußenflug des Prinzen und ſeiner Geſellen entwirft? Scheint es nicht, als ob ihn nur die Nothwendigkeit rufen dürfe, um ihn eben ſo tapfer und kriegsluſtig zu zeigen, wie es Percy aus einem üppigen Drange ſeiner Natur zu jeder Stunde iſt?

Geringgeſchätzt ſteht der junge Königsſohn unter ſeinen Gefährten, bei ſeinen Verwandten, bei ſeinen Feinden. Eine offenbare

Schmach überdeckt ihn in den Augen der Welt, ſein Poins ſelbſt deutet ſeinen Charakter ſchlecht, ſeine Brüder geben ihn auf, ſein Vater hält ihn zu jeder Unthat fähig, die Ehre, die Percy auf ſeinen Scheitel häuft, verdunkelt ihn um ſo mehr. Woran ſoll man ſich halten in dieſem Charakter, an den üblen Schein, den wir dargeſtellt haben, oder an die Funken von Ehre und beſſerer Natur, die wir doch überall hervorblitzen ſahen und die auf einen Kern der ſeltenſten Art hindeuten könnten?

Jener Gedanke, den wir Shakeſpeare in dieſer ganzen Periode ſeines Lebens verfolgen ſehen, den wir in der Reihe der früher beſprochenen nichthiſtoriſchen Stücke dieſer Zeit ſchon in dem Gegenſtande des Kaufmanns von Venedig auf der Sitze fanden, erſcheint in dieſem Charakter in ſeiner vollendetſten Ausbildung. Es iſt der Schein gegen dieſen wunderbaren Menſchen. Er nährt gleichgültig, ja wohl ſelbſt gefliſſentlich dieſen üblen Schein, indem er und weil er des vollen Weſens einer ächten Menſchheit in ſich ſicher iſt. Er ſpielt mit der öffentlichen Meinung, im Bewußtſein, daß er ſie jede Stunde Lügen ſtrafen könne. Er hat auf die Anklage todwürdiger Sünden im ſtolzen Selbſtgefühle keine Antwort, aber Thaten. Ein getheilter vielſeitiger Menſch, läßt er das Leben von allen ſeinen Seiten auf ſich wirken; er will es genießen, ſo lange es ihm Raum zum Genuſſe bietet, aber er will ſich in dieſer Muße der Erholung und des Scherzes, wie jener makedoniſche Philipp, wie jener ägyptiſche Amaſis, nur ſtählen und ſtärken für die Zeit des Handelns und des Ernſtes. Für die Poins iſt es kein Verhältniß, wenn er von thörichten Streichen zu tapferer Arbeit und von dieſer wieder zu eitlem Gerede ſich wendet, aber in ihm ſpielt dieſe Zweiſeitigkeit der Natur in den wunderbar ſchärfſten Farben. Poſſenreißer und Held, herablaſſend und ſtolz, ein König im Geſchäfte der Fürſten und ein Bettler mit Bettlern, weiß er wechſelnd jeden Ton der Geſellſchaft und des Berufs, des Geſchäfts und der Feier, der An- und Abſpannung anzuſchlagen, in jedem ein Meiſter. Der König muß ihm

gleichsam wider Willen das Zeugniß geben, daß, obgleich er gereizt wie ein Kiesel sei, launisch wie der Winter, rasch wie ein Windsturm, er doch auch Milde besitze und eine Thräne für das Mitleid, eine Hand voll Wohlthätigkeit und Freigebigkeit habe. Zum Uebergang von Selbstvergessenheit in seinen tollen Launen zu dem Acte einer völligen Selbstbeherrschung kostet es ihm nur ein Besinnen; er hat in seiner Hitze den Lord Oberrichter geschlagen und im Augenblicke leistet er der Verhaftung Folge; der König selbst erkannte die Selbstüberwindung in dieser Fügsamkeit gegen die eben verletzten Gesetze an. Er ist der Ansicht, daß es in dem menschlichen Leben gelte, jeder Lage und Gelegenheit ihr Recht zu thun, Allem seine Zeit zu gönnen, Allem seinen Ort und seine Stelle anzuweisen, Nichts zu verschmähen, was die Mannichfaltigkeit der Existenz uns entgegenbringt. Sich in die Eintönigkeit der königlichen Würde allstündlich zu fügen, widerstrebt seiner freien Seele; in gespannter Anstrengung nach Ruhm und Ehren zu jagen wie im Frohne eines aufgelegten Geschäftes, widerspricht ihm den Ordnungen der Natur, die in ihren Forderungen mäßig ist; den stoischen Ernst einer scrupulösen Gewissenhaftigkeit durchzuspielen, hatte er nicht Geduld und nicht Kraft der Gewöhnung genug; den Zwang der Gewohnheit überhaupt sich anzulegen, war ihm nicht gegeben, selbst wenn die Gewohnheit auf das Höchste gerichtet sein sollte. Was bei Hamlet ein gesprochener Grundsatz ist, ist bei ihm ein ausgeführter:

Wahrhaft groß sein heißt
Nicht ohne großen Gegenstand sich regen;
Doch eines Strohhalms Breite selbst verfechten,
Wenn Ehre auf dem Spiel ist.

Und in diesem Grundsatze wesentlich ist er ein Gegenbild des hitzigen Percy, der sich in seiner Leidenschaft allerdings um „das Neuntel eines Haares" erzürnt, auch wo keine Ehre auf dem Spiele ist.

Diesem Principe folgend, nutzt der hagere, bewegliche, leichtfüßige Prinz seine Zeit, so lange sie ihm zu Scherz und Frohsinn

gegeben iſt. Sobald er von ſeinem Vater gehört hat, weſſen man ihn fähig hielt, des Lauerns auf ſeines Vaters Tod, des Verraths an ſeines Vaters Throne, erſchrickt er, der Argloſe, der nicht wußte, daß man ihn ſo weit in der Meinung herabgebracht. Hinfort will er mehr Er ſelbſt ſein und er beweist in ſeinem Kampfe, wie treu und wie rettend er ſeinem Vater zur Seite ſteht. Wie er hört, daß ihm Percy ſo maaßlos vorgezogen wird, da erwacht auch in ihm ſeine Eiferſucht gegen dieß Schooskind des Ruhmes. Denn tief iſt auch in ihn jenes Feuer der Ehre gelegt, aber es will durch den Stahl größerer Anforderungen aus ihm herausgeſchlagen ſein. Er bekennt von ſich ſelber, wenn Ehrgeiz eine Sünde ſei, ſo ſei er das ſündigſte Geſchöpf der Welt. Nun ſucht er die Begegnung mit dieſem beneideten Ideal aller Ritterſchaft im Einzelkampf und in der Schlacht, und er verkündet ihm, er wolle nicht weiter den Preis des Ruhmes mit ihm *theilen*; zwei Sterne, wie ſie, könnten ſich nicht in Einer Sphäre bewegen. Er hat es, da er ſchamroth vor ſeinem Vater ſtand, vorausgeſagt, er wolle an dem Tage, da ſie ſich begegnen, mit all den Ehren, die auf dem Helme dieſes Kindes des Ruhmes ſitzen, ſeine Scham aus ſeinem Geſichte waſchen, er wolle ſeine Unwürdigkeiten gegen Percy's Ehren austauſchen oder dieß Gelübde mit ſeinem Tode tilgen. Jener Percy hatte die Ehren des Schotten Douglas auf ſein Haupt geſammelt, und dieſe ſo gehäuften Ehren will ihm Heinrich wieder abnehmen; er ſoll nur der Factor *ſeiner* Ehre geweſen ſein. Und ſo von dieſem ſtilliodernden Ehrgeize getrieben trifft er mit dem flammenden Ruhmesdurſte Percy's zuſammen, der Beſcheidene mit ſeinem Verächter, der Müßiggänger in Ritterſchaft mit dem Meiſter, und er beſiegt ihn, keineswegs weil es die willkürliche Laune des Dichters ſo wollte, ſondern weil es die gute Sache ſo verlangte und die gute kraftvolle Natur des Prinzen ſo geſtattete, in der gegeben war, was noch weit die großen Gaben Harry Percy's überſtrahlte.

Denn nun, da der Sieg über Percy ihn bereits höher geſtellt

Digitized by Google

hat, nun erſcheint eigentlich erſt, was ihn größer macht als dieſen Großen. Ueber dem Beſiegten ſteht er mit Bewunderung, mit Vergebung, mit Rührung und Mitleid. Es war ſein brennender Ehrgeiz geweſen, Percy zu ſchlagen; und nun es geſchehen iſt, iſt dieſe Flamme ſogleich gelöſcht und macht den ſchönen menſchlichen Regungen des Gemüthes breiten Raum. Ja noch viel mehr: er gönnt dem närriſchen Falſtaff die Ehre, den Percy getödtet zu haben, in der Abſicht, des alten Freundes befleckte Ehre mit dieſem abgetretenen Ruhme wieder herzuſtellen; er zieht ſein Selbſtgefühl ſchweigend ein und verzichtet auf eine kaum erſtrebte Glorie; er ſtreift ſich in freiwilliger Beſcheidung den Glanz ab, der zum erſtenmale auf ſein verkanntes Leben fällt, im inneren Gefühle jener höchſten Ehre und Würde, der das Selbſtbewußtſein genügt und die der äußeren Zier nicht bedarf. Die Betrachtung der menſchlichen Gebrechlichkeit, die ihm der Fall dieſes edlen Percy aufdrängt, die ahnungsvollen Worte, die ihm der Sterbende prophezeihend noch zurief, haben alle weltliche Eitelkeit in ihm getilgt und in dieſem gehobenen Momente iſt der epikureiſche Jüngling, der für jeden Anſchlag der Gelegenheit einen tonvollen Klang in ſeiner Seele hat, der ſtoiſchſten Selbſtverleugnung fähig. In dieſem Augenblicke der feierlichſten Erhebung geht ihm der geglaubte Tod ſeines Falſtaff nicht zu Herzen und in dem folgenden Augenblicke läßt er ſein Verdienſt, weit entfernt ſich damit Ruhm zu wiſſen, ſchweigend auf den Unwürdigen übergleiten. Dieſer Zug iſt ſo wenig zufällig oder willkürlich, wie der von des Prinzen Tapferkeit und Kriegskunde. Denn in dieſem Charakter liegen die Eigenſchaften der Selbſtverleugnung und der Selbſtbeherrſchung, das Verſchmähen des Scheines, die Zurückziehung auf den innerſten, verborgenſten Werth und Kern der menſchlichen Exiſtenz ſogar, und gerade, in ſeinen Fehlern ſchon ausgedrückt. Denn nur darum war er zügellos, weil er ſich fühlte die Zügel in der Hand zu haben, nur darum herablaſſend und freigebig mit ſeiner Perſon, weil er ſich königlich wußte, nur darum läßig und müßig, weil er leichte

als ein Anderer gelernt hatte, nur darum nachgiebig dem Frohſinn überlaſſen, weil er wußte wie ernſte Tage ſeiner warteten. Und in allem ſeinem Geheulaſſen liegt vorherrſchend der Zug zu Grunde, wahr zu ſein und der Natur treu, ihr keinen Zwang zu thun, ſie nicht zu überſpannen; und in dieſem ungezwungenen Zuſtande bewahrte ſie ihm geſunde friſche Kräfte, die mit ſpielender Leichtigkeit ſchafften, was Andere mit aller Anſtrengung nicht gewannen. Denn ſeine ſcheinloſe Geſtalt gegen den ſtrahlenden Percy gehalten, ſo verhält er ſich zu dieſem wie der ſichere Beſitzer der Ehre zu dem ſtrebſüchtigen Bewerber um ſie, die Baco „die Stätte der Tugend" nennt, nach welcher hin die Bewegung der Tugend ſtürmiſch, innerhalb welcher ſie ruhig iſt. Daher hat Heinrich nichts von dem Geſpannten und Geſteigerten, dem Pathetiſchen und Heftigen in Percy's Natur, und er macht ſich luſtig über deſſen übertrieben raſtloſe Anſpannung aller ſeiner Kräfte, da er ihn am Ziele dennoch einholt, ſobald die Forderung und der Anſpruch ſich zeigt. Wenn die Gelegenheit und der Gegenſtand ſeine Kräfte aufruft, erſcheint er ruhmvoll ohne Anſtrengung, tapfer ohne Prunk, zu einem neuen Leben umgeſchaffen, ohne daß es ihm Opfer koſtet. Die entgegengeſetzteſten Eigenſchaften der Bildung und Liebenswürdigkeit wie der Thatkraft und Energie feiern in ihm die ſeltenſte Verbindung, deren Percy nicht fähig wäre. Gegen deſſen aufbrauſendes Temperament iſt er ganz gelaſſen; die ſtolze Meinung von ſich ſelbſt iſt bei ihm Selbſtgefühl in der ſtillſten Beſcheidenheit. Percy hat über Heinrich immer eiferſüchtig gegrollt, aber der ſanfte Heinrich ſcherzt nur über ihn und nach ſeinem Tode hat er Thränen für ihn, die Percy nicht für Heinrich gehabt hätte. Er hat Anerkennung, wie für Douglas ſo auch für Percy, im Leben und im Tode, und ſelbſt, wo er über ihn ſcherzt, wie über ſein Verhältniß zu ſeinem Weibe, da ſcherzt er nicht aus Spottſucht, ſondern aus Lachluſt; denn gerade in dieſem Stücke würde er Percy am ähnlichſten ſehen, und nicht viel anders als Er um ſein franzöſiſches Käthchen wirbt, wird auch Percy um das ſeine

geworben haben. Gegen Percy's aufſchäumende Leidenſchaft hat er überall Selbſtherrſchaft zu ſetzen, gegen ſeine derben Sitten Leutſeligkeit und freundliches Gewinnen, gegen ſeine überſtrömenden Affecte Mäßigung und Würde, gegen ſeine prahleriſche Ader ſtille Hintanſetzung ſeiner ſelbſt, ſo daß in dieſer Beziehung Percy gegen Heinrich gehalten leicht ſo erſcheint, wie Glendower gegen Percy. Dieß Alles iſt aber um ſo größer, als Heinrich All das was Percy Glänzendes beſitzt, ſeine kühne Verwegenheit, ſein ſtolzes Selbſtvertrauen, alle die Aeußerungen edler Leidenſchaft gleichfalls eigen hat, ſobald ſie nur ein entſprechender Anlaß herausfordert. Um es zuſammenzufaſſen: wo dieſer ſeinen glänzenden Thaten und Eigenſchaften noch eine ſtrahlende Unterlage zu geben ſucht, gibt Er ſeinen Eigenſchaften in ſeinem Jugendleben eine trübe Folie, das Licht ſeiner Tugenden birgt er hinter die Schatten ſeiner Fehler. Und dann: wo eben ſeine erſten Thaten dieſe ſeine wahren Eigenſchaften zum erſtenmal enthüllen, wiſcht er ſie, da ſie ſich am glänzendſten abheben von dem dunklen Grunde, mit gleichgültiger Sorgloſigkeit noch einmal hinweg, vertrauend auf ein Etwas in ſich, das über allen Schein erhaben iſt, wogegen alle äußere Ehre als leere Eitelkeit erſcheint: auf den Kern ächter Menſchlichkeit und einer Willenskraft und Vorbereitung für das Leben, die in der That wie eine Sonne durch alle auch ſelbſtgeſchaffene Wolken hindurchdringen werden.

Es fällt in die Augen, in welchem Verhältniſſe Falſtaff, die vierte Hauptfigur im erſten Theile Heinrich's IV., zu den Uebrigen ſteht. Dem Königg Heinrich liegt es am Herzen, die erworbenen königlichen Ehren ſich und ſeinem Hauſe zu bewahren; eine warme Ehrliebe treibt ihn, ſich in dieſer Sphäre in fleckenloſer Achtung zu erhalten; es grämt ihn daher, daß ſein Sohn durch ſeine Zügelloſigkeit dieſe Ehre zu verwirken droht. Was in ſeinem eigenen Ruf und Leben ihren Glanz trüben konnte, ſucht er mit tauſend Künſten tief in ſein geheimſtes Innerſte zu bergen. Er faßt die Ehre äußerlich auf und bezieht ſie nur auf den Stand und die Stelle die er einnimmt;

die Sittlichkeit hat nichts mit ſeiner Ehrliebe zu ſchaffen; nur der Schein ſoll gerettet und die Ehre in der Achtung der Welt erhalten werden. Bei Percy iſt dieß anders. Die Ehre, die er anſtrebt, will er verdienen mit Handlungen und ſittlichem Werthe; aus der Ehrenhaftigkeit des bravſten Herzens wächst ſein Ehrgeiz empor, der von edlem Stolze getragen bis zu einer Ruhmſucht aufſchwillt, die ſich durch Gefahren nur deſto mehr reizen, ja ſelbſt die Unrechtlichkeit der Mittel zu ihrem Zwecke überſehen läßt. Wieder anders iſt das Verhältniß des Prinzen Heinrich zur Ehre. Er iſt von demſelben Ehrgeize, von derſelben Ruhmbegierde wie Percy beſeelt, aber ſie könnte zu der krankhaften Sucht nicht ſteigen wie in Percy, weil ſie noch innerlicherer Natur iſt. Nicht Stolz, ſondern edles Selbſtgefühl regt ihn an; ſich ſelber Genüge zu thun, gilt ihm noch mehr als in Anderer Achtung zu ſtehen; er vergeiſtigt und verſittlicht den Begriff der Ehre zu wahrer Menſchenwürde, und das Bewußtſein dieſes Werthes in ſich tröſtet ihn ſelbſt über den ſchlechten Schein und die üble Meinung der Welt. Dem Allem ſteht Falſtaff als Gegenſatz entgegen; er iſt neben dieſen Ehrenhelden aller Ehre und Scham ganz baar: und Würde ſelbſt nur im Spiele nachzuahmen, iſt ihm nicht möglich. Rückſicht auf Anderer Urtheil, Bedürfniß eigener Achtung ſind ihm fremd geworden; die Selbſtſucht iſt das, was die Maſchine allein in Bewegung ſetzt. Wir wollen dieſe merkwürdige Figur, die wie ein lebender Bekannter in Aller Mund und Kunde iſt, hauptſächlich in dieſem Gegenſatze ſehen. Sie in aller ihrer Fülle zergliedern zu wollen, wäre ohnehin eben ſo ſchwer als undankbar, ſchon weil die kritiſche Zerlegung eines komiſchen Charakters allemal nur zerſtört, ohne wie bei erhabenen Charakteren durch einen großen Begriff, der aus der Zergliederung deutlicher hervorſpringt, entſchädigen zu können.

Wir haben geſagt, daß Shakeſpeare ſeinen John Falſtaff zum Pagen bei dem Herzog von Norfolk macht. Schon da in ſeiner Jugend, erfährt man, hat er Umgang und Streit mit einem Scogan ge-

habt; dieſen Namen eines bekannten Luſtigmachers unter Eduard IV., deſſen Schwänke 1565 gedruckt waren, benutzt der Dichter, um Falſtaff's erſte Umgebung und Verhältniſſe zu bezeichnen. Seitdem iſt er 32 Jahre mit Bardolph, 22 Jahre mit Poins in dem Treiben und Leben geweſen in dem wir ihn finden, er iſt alt und Altmeiſter in dem Handwerk des luſtigen Verkehrs geworden, der geborene Trinkkönig und Stammgaſt in den Häuſern, wo Trank und Biſſen am feinſten ſind. Es mag daher wohl ſein, daß, obgleich er den Oberrichter weiß machen will, er ſei mit ſeinem runden Bauche geboren, er doch vielmehr dem Prinzen die Wahrheit ſagt, er ſei in ſeiner Jugend wie eine Gerte dünn geweſen, und daß ihn erſt Schlemmerei und Schlaraffenleben in der Länge der Zeit dahin angeſchwollen hat, daß er nun ſeine Kniee nicht mehr ſehen kann. Das Bild einer thatloſen und thatunfähigen Maſſe, iſt er ganz nur die Perſonification der Kehrſeite des Menſchen, ſeiner thieriſchen ſinnlichen Natur. Alles was des Menſchen geiſtiges Theil iſt, Ehre und Sitte, Bildung und Würde iſt ſeit frühe in ihm verſchliſſen und verloren. Die Materie hat jede Leidenſchaft in ihm erſtickt, zum Guten wie zum Böſen; er iſt vielleicht gutartig geboren und nur durch Noth und ſchlechten Umgang bösartig geworden, aber dieſe Bösartigkeit auch iſt ſo kurz wie ſein Athem, nie dauernd genug um eigentliche Bosheit werden zu können. Seine Geſtalt und bloße Maſſe verdammt ihn zu Ruhe und Genußſucht; Müßiggang, epikureiſches Wohlſein, Cynismus, Tagdieberei, die für ſeinen Prinzen nur Erholung ſind, ſind ihm Weſen, Natur und Sache des Lebens ſelbſt; und während ein Percy Eßluſt und Schlaf unter den Aufregungen ſeines ſtrebenden Geiſtes verliert, iſt umgekehrt bei Falſtaff Alles Sorge um die Subſiſtenz. Er bekennt ſich daher kraft dieſes thieriſchen Unmaaßes und Vielbedarfs und der ſittlichen Abſtumpfung, die ſeine Folge iſt, zu dem Naturrecht der Thiere: wenn der Weißfiſch ein Köder für den Hecht iſt, ſo ſieht er nach dem Geſetz der Natur keinen Grund, warum er die Einfältigen der Menſchheit nicht ſchnap-

pen ſoll! Er treibt daher nicht allein ſein Spiel in Unterdrückung Aller, deren er im Stillen mächtig werden kann, ohne Sinn für Eigenthum, Wohlfahrt und Recht eines Anderen, er braucht auch ſeine beweglicheren Genoſſen zu offenem Raub und Beutelſchneiderei; er umgibt ſich mit den Gadshills, die in ſo üblem Rufe ſtehen, daß ihnen die Kärrner der Landſtraße nicht eine Laterne anvertrauen mögen; ſelbſt den Prinzen will er zum Hamen gebrauchen, die Staatskaſſe auszufiſchen; und ſeine Phantaſie verſteigt ſich ſo weit, daß er aus England nach deſſen Thronbeſteigung Geſetz und Galgen verbannen und das Nachtgewerbe des Räubers adeln möchte.

Gegen jede ſtaatliche, rechtliche, ſittliche Ordnung hat ihn das Uebergewicht der materiellen Natur ſtumpf gemacht und ſo auch gegen jede geiſtige Würze. Die einzige, die er kennt, ſein Witz ſelbſt muß ſeiner Subſiſtenz fröhnen: in den luſtigen Weibern in Windſor wenigſtens rüſtet er ihn ausdrücklich in dieſem gewerblichen Zwecke. Bedarf und Noth, heißt es in Tarlton's Schwänken, iſt der Wetzſtein des Witzes, und ſo iſt's auch bei Falſtaff. Dieß bezöge ſich vorzugsweiſe auf ſeinen Scharfſinn zu betrügeriſchen Streichen, aber auch die blos intellectuelle Seite ſeines Witzes mag man auf ſeine phyſiſche Schwerfälligkeit zurückbeziehen. Seine bloße Erſcheinung reizt die Menſchen ſich an ihm zu reiben; er gewährt das Bild der Eule an der ſich die Vögel necken: dieſe Lage allein fordert ſeine witzigen Kräfte zur Gegenwehr heraus, deren mehrſtes Theil ohnehin nicht auf unmittelbarer Naturanlage beruht. An aller witzigen und ſatiriſchen Kraft im Menſchen iſt der angeborene Theil nur allgemein in der verneinenden, realiſtiſchen, weniger auf's Handeln geſtellten Natur begründet; das weſentlichere in dieſer Kraft iſt ihre Erziehung und Ausbildung, da ſie ganz auf dem ſcharfen, geübten Sinn der Vergleichung, mithin auf der beweglichſten Beobachtung und Erfahrung beruht. Dieſe Gewöhnung wird zur anderen Natur; ſie mußte es in Falſtaff um ſo früher und vollſtändiger werden, je früher ſeine bloße Geſtalt die Angriffe des Witzes auf ihn zog.

Falſtaff ſagt mit vollkommener Erſchöpfung von ſich ſelbſt: kein Menſch ſei fähig, mehr Lachen erregendes zu erdenken als Er erfinde, und über ihn erfunden werde; er ſei nicht allein ſelbſt witzig, ſondern auch die Urſache, daß Andere witzig ſind. Der paſſive Theil dieſer Zweiſeitigkeit iſt aber nothwendig der urſprünglichere; und wie ſchnell auch ſeine Begabung Falſtaff aus der vertheidigenden Lage in die angreifende überführen mußte, dennoch ſcheint es, als ob ſeine Schwerfälligkeit ihn immer in jene zurückwürfe, als ob er der Störungen ſeiner Ruhe, als ob ſein Witz der ſteten und ſcharfen Reibung bedürfe. Seine Umgebung iſt ganz darauf berechnet. Die geiſtreiche Beweglichkeit des Prinzen hält ihn in beſtändigem Athem; der rothnaſige Bardolph, das Stichblatt ſeines überlegenen, ruhigen Humors, iſt für die Erholung; aber auch den ſcharfen Poins, der ſich beſſer auf's Necken und Plagen als auf's Genecktwerden verſteht, kann er nicht entbehren. Bei ſo kalten Leuten dagegen, wie der Oberrichter und Lancaſter, wird ſein Witz kalt, und er ſinkt in geſunkener Geſellſchaft. Was wir in der Erſcheinung des Phlegmatikers tauſendmal beobachten, iſt in Falſtaff auf's höchſte geſteigert; den Menſchen dieſer Naturart ſind die Gaben ruhigen Scharfblicks und durchdringender Beobachtung und Menſchenkenntniß eigenthümlich und in dem Gegenſatze ihrer geiſtigen Beweglichkeit mit der körperlichen Unbehülflichkeit liegt die komiſche Kraft ihrer Erſcheinung. Sie iſt deſto größer, je trockener und unwillkürlicher der Witz iſt; ſo iſt er bei Falſtaff und es iſt jedesmal eine traurige Verkennung dieſer Rolle, wenn die Spieler derſelben, ſelbſt ältere engliſche wie Quin, die Abſicht des Witzes zur Schau tragen; völlig zum Gegentheile verdreht aber hat dieſen Charakter Hazlitt, wenn er behauptet, Falſtaff ſei Lügner, Memme, Witzbold und Alles nur um Andere zu vergnügen, um das humoriſtiſche Theil aller dieſer Eigenſchaften zu zeigen; er ſei ein Schauſpieler in ſich ſelbſt eben ſo wie auf der Bühne. Falſtaff iſt ſich ſeiner Scherzgabe wohl ſo weit bewußt, daß er weiß was den Prinzen lachen macht; aber in ihrer Ausübung in

jedem einzelnen Falle kann nur der volle Inſtinct der Gewöhnung und Natur, nie ein berechnetes Spiel aus ihm ſprechen. Vielmehr liegt in der Unabſichtlichkeit des Witzes und in der Trockenheit der Laune erſt die volle komiſche Kraft; die Naturanlage des Mutterwitzes wird ſich immer ſo äußern; das Genie im Komiſchen wird ſich höchſtens auf der ununterſcheidbaren Grenzlinie zwiſchen Bewußtheit und Naturtrieb, wie aller Genius in jederlei Richtung, bewegen. Gerade dieſe glückliche Mitte hat Shakeſpeare ſeinem Falſtaff angewieſen; und dieſe Mitte, und jene andere, nach der er eben ſo ſehr Zielſcheibe als Schütze des Witzes, neckend und geneckt iſt, weist ihm ſeine ſociale Stelle an, auf der man ihn immer hätte ſehen ſollen. Leben und Literatur jener Zeiten unterſchieden ſeit lange den Volks- und Hofnarren, den ungeſchulten Mutterwitz in jenem und die Maske der Weisheit in dieſem, den natürlichen Narren (natural clown) und den gebildeten (fool), den Mann der durch Natur und Außenſeite die Lach- und Neckſucht des Volkes reizt und den Anderen, der zur Verſpottung der anſtändigen Thorheit geſchult iſt, jenen dem ein ausgeübter Spitzbubenſtreich ein Witz heißt, und dieſen, der ſeine Schelmſtreiche nur mit der Zunge vollführt. Beiderlei Gattungen der Luſtigmacher vereinigt Falſtaff, nur nicht grade in amtlicher Stellung, in ſeiner Perſon, mit einem natürlichen, obgleich ſchwer zu unterſcheidenden Uebergewicht des Erſteren, wie es in dem berühmten Tarlton der Fall war, über den die Zeitgenoſſen ſich fortwährend ſtritten, ob ſein Witz natürlich oder künſtlich ſei. Wenn man das Leben und die Wirklichkeit zu Falſtaff's und ſeiner Freunde Streichen kennen lernen will, ihr Herumtreiben auf dem Lande, ihr Foppen untereinander, ihren Betrug an Wirthen, Mädchen und Gimpeln, ſo muß man Tarlton's Schwänke leſen; dann wird man zugleich inne, welch eine ideelle Geſtalt der Dichter ſelbſt dieſer gemeinen Realiſtik gegeben hat. Will man aber die Seele, den Begriff von Falſtaff's Natur und Weſen haben, ſo muß man auf ihn anwenden, was Erasmus in ſeinem Lobe der Narrheit als das Cha-

rakteriſtiſche der Volks- und Hofnarren heraushebt. Sie nehmen, ſagt er, die Natur zu ihrem Führer; ſie ſtreifen die Schminke der Bildung ab und folgen dem thieriſchen Inſtincte; ſie haben kein Gewiſſen, ſie fürchten keine Geſpenſter, ſie haben nicht Sorge noch Hoffnung, ſie lachen und machen Andere lachen, ihnen verzeiht man Alles was ſie ſagen und thun, ſie haben keine Leidenſchaft, keinen Ehrgeiz, keinen Neid und keine Liebe, keine Scheu und keine Scham.

Wirklich iſt in dieſen Worten kein Gewiſſen und keine Scham grade Alles ausgedrückt, was zu Falſtaff's genaueſter Bekanntſchaft leitet. Der Dichter leiht ihm zwar jeweilige Anfälle von Gewiſſensbiſſen, um anſchaulich zu machen, daß des Menſchen beſſere Natur auch unter ſo großer materieller Herabziehung nie ganz verloren geht. Seine Genoſſen nennen ihn Mr. Remorse. Wenn er in Furcht, in Krankheit, in Müßiggang iſt, beſeufzt er in unwillkürlichen Stoßſeufzern ſeine Schlechtigkeit; an ſein Ende iſt er nicht gerne erinnert. Aber dieß ſind nur vorübergehende Anwandlungen, die nicht haften. Der Dichter hat die Noth, die Schmach und die Ehre, Herabwürdigung und Ermuthigung auf ſeine ſittliche Erhebung hinarbeiten laſſen, er iſt aber, um mit Piſtol zu reden, semper idem geblieben. Dem Geſetz der Sitte abgeſtorben, möchte er auch das Geſetz des Rechtes weggeräumt haben. Selbſt jenes äußerlichſte Ehrgefühl, der Wunſch wenigſtens den guten Schein zu retten, der geringſte Grad des Schamgefühls alſo iſt ganz in ihm vertilgt; er braucht einen Vorrath guter Namen, aber er hat keinen Ernſt ſie zu beſchaffen. Stumpf und gefühllos beraubt er ſelbſt die Armuth, beweist ſich unverſchämt gegen den Niederen, kriechend gegen den den er fürchten muß, von ſo wenig Sinn für Dank und Kameradſchaft, daß er hinter ihrem Rücken den Verläumder ſeiner Freunde und Wohlthäter ſpielt. In welchem Maaße alle Scham in ihm ertödtet iſt, iſt dort am grellſten geſchildert, wo er ſein Schwert ſchartig hackt, um einen Beweis ſeiner Heldenthaten zu haben, wo er durch dieſe Schlechtigkeit und durch ſein freches Schwören ſelbſt einen Bardolph ſcham-

roth macht. In ſeinem Monolog über die Ehre, das fühlte ohne jede Analyſe dieſes Charakters jeder Leſer immer heraus, liegt der ſpringende Punkt deſſelben; er ſagt dort in thesi ſeinen Katechismus, und der edle Blunt, der den Opfertod für ſeinen König gefallen iſt, iſt ihm der thatſächliche Beweis für die Eitelkeit dieſes Dings, das man Ehre nennt. Eben dieſer Kern, oder dieſe Nichtigkeit ſeines Weſens, ſeine Ehrloſigkeit, ſtellt ihn in den großen und ſchlagenden Gegenſatz gegen die übrigen Hauptcharaktere unſeres Stückes. Wie bei Percy Ehre und Mannheit nach den Anſichten des Zeitalters in Einen Begriff verſchmelzen, ſo im Gegenſatze bei Falſtaff ſeine Ehrloſigkeit und Feigheit. Die ritterliche Zeit ſah den Grundton dieſes Charakters in ſeiner thraſoniſchen Windbeutelei; und auch uns übrigens erſcheint Falſtaff auf der Höhe und in der Fülle ſeiner Natur in der Scene, wo er ſeine Verwünſchungen über die Memme ſpricht und dann ſeine eigene Memmenhaftigkeit und prahleriſche Unverſchämtheit zugleich aufdeckt. Hier ſpielt all ſeine Begabung im mannichfaltigſten Glanze: ſeine Feigheit ſetzt ihn dem Geſpötte aus, wie ſonſt ſeine Dicke; ſeine Lügen müſſen ihn herausziehen; in dieſer Kunſt iſt er von kurzem Gedächtniß aber von langer Uebung, erfinderiſch in Aufſchneidereien, ſchamlos in ſeinen Erfindungen, in ſeiner Schamloſigkeit von unverblüffter Faſſung zu Ausflüchten, Winkelzügen, Verdrehungen und Kniffen. Alle dieſe Eigenſchaften ſpielen und verſchlingen ſich dermaaßen ineinander, daß es ſchwer iſt, zu ſagen, welche der urſprüngliche Quell der anderen, welche die abgeleiteten ſind; zuletzt, wenn ſeine Schmach offenkundig iſt und ſein Verdruß ſogleich ſchwindet über der Freude, daß die Beute gerettet iſt, kommen wir wieder auf die Uebermacht der Materie, auf die Sinnesluſt und die menſchliche Thierheit als auf den Ausgangs- und Zielpunkt ſeines ganzen Weſens zurück.

Es iſt nicht wohl abzuleugnen, der Dichter hat alle dieſe Züge (man erſtaunt, wenn man ſie ſo zuſammenſtellt!) ſeinem Falſtaff geliehen, die zuſammengezogen gewiß einen Ausbund von Schlech-

tigkeit machen. Wie kommt es gleichwohl, daß wir den memmenhaften Hans nicht als einen ſolchen verabſcheuen, daß wir uns ſelbſt über ganz ungeſtörtem Wohlgefallen an ihm ertappen? Es ſind ſehr zuſammengeſetzte Urſachen, die auf dieſe Milderung und Beſtechung unſeres ſittlichen Urtheils über dieſe Figur hinarbeiten. Wir vermiſchen einmal leicht und unwillkürlich die Freude an der Zeichnung des Dichters mit der Freude an dem gezeichneten Gegenſtande ſelbſt. Die Lebendigkeit des Bildes, der Reichthum des köſtlichſten Witzes, der ungemein geſchickte Griff in der Wahl des an ſich Komiſchen in der bloßen Geſtalt dieſer Erſcheinung, die glücklichſte Verſchmelzung des Ideellen mit dem Individuellen, die uns in Falſtaff bald den allgemeinſten Gattungscharakter bald eine bekannte wirkliche Perſönlichkeit erkennen läßt, All das iſt mit ſolcher Meiſterſchaft gemacht, daß es verzeihlich iſt, wenn Jemand von dem Kunſtwerk die Zuneigung auf den Gegenſtand überträgt. Aber auch der Gegenſtand ſelbſt hat in ſich, was auf die Beurtheilung ſeines ſittlichen Werthes beſtechenden Einfluß übt. Von dem Parolles in Ende gut Alles gut ſagt Shakeſpeare, er ſei ſo vollendet in Schlechtheit, daß wir Gefallen daran finden; er habe den Schuft ſo überſchuftet, daß die Seltenheit ihn freiſpreche. Auf dieſem Wohlgefallen an Allem in ſeiner Art Vollendeten treffen wir uns auch bei Falſtaff; wenn wir uns ernſtlich fragen, iſt das Gefallen, das wir an ihm haben, kaum ein anderes, als das wir auch an Reineke Fuchs haben: in Beiden iſt der Gegenſatz der nackten Natürlichkeit gegen Alles was Ordnung, Sitte, Gebrauch und höhere Grundſätze geheiligt haben, ſo vollſtändig, daß der komiſche Eindruck, den jeder glücklich gewonnene Contraſt macht, eine andere, eine ſittliche Erwägung nicht leicht aufkommen läßt. Zu dieſem Einen Gegenſatze, der auf unſer Urtheil einwirkt, kommt noch ein zweiter hinzu. Es iſt dieß der Contraſt zwiſchen den großen ſinnlichen Lüſten und Begierden dieſes cyniſchen Epikureers und ſeiner geringen Fähigkeit zum Genuß, zwiſchen ſeinem gichtbrüchigen Alter und ſeiner Jugendheuchelei, zwiſchen der Leich-

tigkeit der Exiſtenz, nach der ſich ſein ſchwerer Körper ſehnt, und zu der ihn dieſe Laſt an ſich ſelber nicht gelangen läßt. Das Uebergewicht dieſer materiellen Bürde über die geiſtigen Kräfte möchte von Falſtaff ſelber verſchuldet ſein; wir nehmen ſie aber für eine Laſt, die einmal gegeben iſt, die ihn, wie den Trunkenen ſein erſter Fehler, unzurechenfähig für die folgenden Sünden macht. Das Bild der menſchlichen Gebrechlichkeit, Schwäche und Abhängigkeit von äußeren Dingen, das Falſtaff darſtellt, ſänftigt auch unſere ſittliche Strenge.

Aber dieß muß es freilich nicht in dem Maaße, daß wir Falſtaff's eigenen Stumpfſinn in Beurtheilung ſeines Werthes beurkunden ſollten. Hazlitt ging ſo weit zu ſagen, wir hätten keinen Tadel für Falſtaff's Charakter, ſo wenig wie für den Schauſpieler der ihn ſpiele; wir betrachteten nur das gefällige Licht, in das er gewiſſe Schwächen rücke, und kümmerten uns nicht um die Folgen, da ohnehin ſchädliche Folgen nicht daraus entſtänden! Dem Prinzen will er ſeine Behandlung Falſtaff's nicht vergeben, denn den Dichtungsleſern dieſer Tage erſcheine Falſtaff *als der beſſere Mann unter beiden!!* Dieß iſt nun freilich der Gipfel ſittlicher Stumpfheit, zu dem ſich die äſthetiſche Kritik eines Mannes, der ſonſt manche treffende Bemerkung über Shakeſpeare gemacht hat, unbedacht verirrte. Aber zu dem Gegenſatze, bis zu dem Urtheile z. B., das Nathan Drake gefällt hat, der aus dieſem Charakter eine ſo ehrfurchtwürdige und eindringliche Lehre der Sittlichkeit davon trug, wie ſie menſchliche Schwäche nur darbieten könne, ſind freilich nur ſehr wenige Ausleger oder Leſer gelangt; und noch weniger Schauſpieler würden ſich finden die dieſen Charakter auffaßten wie Hackett, der, nach den Angaben ſolcher die ihn geſehen und nach einer ſchriftlichen Aufzeichnung, dieſer verabſcheuungswerthen Maſſe von Laſter und Sinnlichkeit von dem Dichter keine liebenswürdige und erträgliche Eigenſchaft zu Bedeckung ſeiner ſittlichen Ungeſtalt geliehen ſah, als ſeinen berückenden und glänzenden Witz und Humor. Und doch gilt es, den Dichter, an deſſen Unfehlbarkeit in ſittlichen Dingen wi-

Digitized by Google

mehr als an ſeine äſthetiſche Fehlerloſigkeit glauben dürfen, von dem Vorwurfe zu retten, als habe er ſich des ſeltſamen Widerſpruchs ſchuldig gemacht, ſeinen dicken Hans uns erſt recht an's Herz wachſen zu laſſen, um ihn uns dann ohne allen Grund erbarmungslos herauszureißen. Unſere Romantiker haben Falſtaff's Ausgang bedauert und die Strafe, die dem Gebeſſerten ein Gnadenbrod, dem Unverbeſſerlichen Ungnade zur Wahl bietet, misbilligt; ja ſie haben ſogar vermuthet, daß Shakeſpeare einen anderen Ausgang gedichtet hätte. Selbſt auch ein ſonſt ſtrenger Moraliſt wie Johnſon hat Falſtaff's Laſter zwar verächtlich aber nicht verabſcheuungswürdig gefunden; Feigheit, Lüge, Sinnesluſt, Gemeinheit, Räuberei, Undank, alle Laſter der Welt ſchienen grade darum freigeſprochen werden zu ſollen, weil ſie in dieſer Häufung bei Falſtaff beiſammen lagen. Die „ſchädlichen" Folgen, die grade noch kurz vor dem Act der Ungnade in Frau Hurtig's Hauſe zu Mord führen, wurden von den eifrigen Auslegern vollends gar nicht geſehen. Der Umgang Falſtaff's (und dieß war freilich ein Meiſterſtück von Wirkung) ſchien nicht allein für den Prinzen, ſondern auch für die Leſer berückend und verführeriſch geworden; das Wohlgefallen, uns gut unterhalten zu ſehen, ließ den Tadel der Unſitte nicht aufkommen. So weit hatte der Dichter alle ſeine Zwecke über uns erreicht, ſo weit fühlten wir alle mit dem Prinzen. Aber bei ſeinem Strafſpruch wollten wir ihn nicht weiter begreifen. Dort blieben wir hinter dem Prinzen an ſittlicher Strenge, an Adel und innerer Menſchenwürde zurück. Hinter dem Prinzen, und hinter dem Dichter; der ſehr wohl wußte, was er that und was er ſeinen Heinrich thun ließ. Dieß liegt in dem ganzen Gange des zweiten Theiles von Heinrich IV. für den Aufmerkſamen ſehr deutlich ausgedrückt; nur daß dieſes Stück in den Aufführungen gewöhnlich mit dem erſten Theile verſchmolzen und größtentheils verdunſtet wird wie es ſchon (einer 1844 aufgefundenen Handſchrift zufolge) in König Jakob's Tagen geſchah; und daß es ſelten mit der gleichen Aufmerkſamkeit wie der

erſte Theil geleſen wird; vielleicht grade darum, weil Falſtaff hier die glänzende Rolle nicht mehr ſpielt, wie dort. Faſt ſcheint es aber, als habe die damalige Zeit ſogleich die rechte Löſung dieſer Charaktere des Prinzen und Falſtaff's und ihres Verhältniſſes zu einander nicht finden können, und als habe der Dichter daher in Heinrich V. und in den luſtigen Weibern von Windſor recht abſichtlich die Gelegenheit geſucht, ſich über und über deutlich zu machen. Beide Stücke haben mit dem zweiten Theile Heinrich's IV. vielleicht den geringſten äſthetiſchen Werth von allen ſpäteren Werken unſeres Dichters, aber ſie haben einen um ſo größeren ethiſchen Werth. Sie ſetzen die Geſchichten des erſten Theils von Heinrich IV. faſt nur in ſittlichen Zwecken fort und ſie allein ſind genug, um zu zeigen, daß in Shakeſpeare's Zeitalter die Satzung der ſchmutzigen Aeſthetik der Romantiker und ihrer Epigonen nichts galt, welche die Dichtung von der Sittlichkeit ablöste.

Heinrich IV.

Zweiter Theil.

Ueber den zweiten Theil von Heinrich IV. können wir uns kurz faſſen, da der politiſche und ethiſche Gedanke des erſten Theiles hier nur fortgeſetzt, nicht etwa in einer neuen Gruppe von Charakteren und Handlungen durch einen neuen erſetzt wird. Die großen Charaktere in dem erſten Theile, die Glendower, Douglas, Percy ſind verſchwunden, der König iſt körperlich gebrochen, in dem Prinzen ſcheint ein ſittlicher Umſchwung begonnen; der Raum, den Falſtaff mit ſeinen Genoſſen einnimmt, wird breiter als zuvor, aber er verliert an Reiz. Die Bedrohung des Staates in dem kleinen Krieg dieſer Freibeuter tritt um ſo greller hervor, je mehr die große Empörung der Percys zurücktritt. Auf die Anſpannung der großen Kräfte in dem erſten Theile folgt eine allgemeine Abſpannung in dieſem zweiten, und nur ganz im Stillen rüſtet ſich eine neue Energie in dem Prinzen Heinrich, die ſich dann in dem folgenden Stücke von Heinrich V. entfaltet. Sobald man ſich die Tetralogie im Zuſammenhange denkt, erſcheint der niedrere Flug dieſes dritten Stückes äſthetiſch eben ſo geboten, wie er ſich von ethiſcher Seite ausweist.

Dieſe Erſchlaffung zeigt ſich zunächſt im großen Staatsleben an der ſchwachen Fortſetzung und dem ſchimpflichen Ende der Empörung. Ihre Seele iſt mit Percy hinweg, deſſen Muth jeden Bauer belebt

hatte, deſſen Tod jetzt Alle entmuthigt. Sein Vater Northumberland, ein nichtiger Mann, ſobald er auf ſich ſelber geſtellt iſt, hat einen Muthanfall im Augenblicke der Wuth und des Schmerzes, aber bald läßt er ſich von Weiberreden zu ſeiner Natur zurückführen; er findet den Erzbiſchoff von York mit einem Briefe ab, wie früher ſeinen Sohn; wie dieſen, ſo rennt er jenen in's Verderben und flieht nach Schottland. Die Empörung iſt nun in die Hände York's gelegt. Sie ſoll jetzt mit religiöſem Firniß geheiligt, nicht mit Tapferkeit ausgefochten werden. Der Umſturz des Königthums ſoll mit Vorſicht ausgeführt werden, nicht mehr in der tollen Einbildung mit der es Percy angriff. Sie bauen auf franzöſiſche Hülfe, die Mortimer zuziehen ſoll; ſie hoffen nicht auf den eigenen Muth ſo ſehr, wie auf des Königs leere Kiſten und des Volkes Sättigung an ihm. Schon unter Percy fehlten die Herzen der Sache der Verſchwörung, hier aber fehlen ſie ſogar den Verſchwörern ſelbſt. Die Tapferkeit Mowbray's, des Sohnes Norfolk's, in dem die alte Feindſchaft des Hauſes gegen Bolingbroke fortwirkt, wird hier ſo wenig gehört, wie in Percy's Rathe die Vorſicht Vernon's. Und unter den überklugen Leuten, die Alles durchſpäht und überdacht hatten, findet ſich zuletzt doch nicht einmal die Vorſicht, bei dem gegenſeitigen Vertrage der Truppenentlaſſung mit dieſer Maaßregel ſo lange zu warten, bis auch der Gegner ſie ausführt. Das oberflächliche Beginnen endet thöricht, unter einem plumpen und ſchmählichen Betruge des Prinzen Lancaſter, der von dem verſchmitzten Weſtmoreland geleitet iſt. Unter den ehrenhaften Gegnern bei Shrewsbury hätte die Anweſenheit des Königs und des Prinzen Heinrich auf der einen, und Percy's auf der andern Seite einen ſolchen Verrath unmöglich gemacht. Lancaſter hat alle die Eigenſchaften von Heinrich IV. geerbt, die der Prinz von Wales abgeſtreift, der auch zu dieſem Bruder kein Herz hat, obgleich er ſeine Tapferkeit bei Shrewsbury anerkennt. Lancaſter iſt tapfer und ehrbar aus Pflichtgefühl, ernſt aus Anſtand, klug aus Frühreife; den Platz, den ſein Bruder im Rathe verloren,

hat er in überjungen Jahren erhalten. Wenn man Falſtaff glaubt, ſo reicht ſein Witz gleichwohl nicht weit; er trinkt keinen Wein, ißt nur Fiſche und kann ſchwer zum Lachen gebracht werden. Der Streich, den er den Empörern ſpielt, ſchmeckt aus ſeines Vaters Schule; an Ehrenhaftigkeit freilich bleibt dieſer Sohn mit ſeiner Gelehrigkeit hinter des Vaters Politik zurück in dem Maaße, als Prinz Heinrich ſie mit ſeiner Ungelehrigkeit übertrifft.

So wie hier in dieſem Kreiſe die Handlungen und Charaktere herabſinken, ſo iſt es auch bei Falſtaff und ſeiner Umgebung. Der Gegenſatz ſeiner inneren Entwickelung gegen die des Prinzen iſt der Faden, an dem dieſes ganze Stück fortgeleitet iſt, deſſen Kataſtrophe auch die Kriſe ihres beiderſeitigen Verhältniſſes iſt; ſie liegt am Ende des Stückes und bedingt eine Fortſetzung, die auch ſogleich im Epiloge angekündigt wird. Wir haben der Zeitigung dieſer Kataſtrophe alſo nachzugehen, ein Geſchäft, nach deſſen Beendigung wir kein Wort zur Rechtfertigung des viel angefochtenen Ausganges oder des Dichters weiter bedürfen werden. Von ethiſcher Seite erweist ſich dieß Geſchäft als eine Goldwäſche, wenn man durch die ſchlammige Oberfläche des Stückes erſt durchgedrungen iſt.

Wir haben geſehen, daß Falſtaff am Schluſſe des erſten Theiles in der Schlacht bei Shrewsbury von dem Prinzen Heinrich die Ehren des Sieges über Percy abgetreten erhielt. Von dieſer Entſagung des Prinzen geht ein großes Gerücht von Falſtaff's Tapferkeit in alles Volk aus und er wird zu einer Art mythiſcher Figur; der Oberrichter und die Gerichtsdiener, die Weiber, die Freunde und die Feinde ſind von ſeinem Heldenmuthe durchdrungen. Der Prinz hat ſeine alten Sünden weggeſtrichen, der Tag jener Schlacht hat die Anklage wegen ſeiner Räubereien getilgt, der Vorrath guter Namen, deren er bedürftig war, hat ſich auf ihn gehäuft ohne ſein Verdienſt, der Ernſt der Zeiten ruft ſchon an ſich auf zu ernſterer Zuſammenfaſſung und der Prinz iſt von dieſer Mahnung bis in's Herz getroffen. Den Falſtaff muntert der würdige Oberrichter noch aus-

drücklich auf, von dieſer guten Lage ſeines Rufes Nutzen zu ziehen, daß es ſo bleibe. Nichts hat der Dichter und die wahrhaft fürſorgenden Freunde Falſtaff's fehlen laſſen, ihn auf der Stufe der Ehren zu erhalten, auf die ihn unverdient Zufall und Aufopferung des Prinzen geſtellt haben. Der König hat abſichtlich ihn und den Prinzen getrennt, um ſie vor gegenſeitiger Verführung zu hüten. Man hat den rohen Bardolph von ihm entfernt und ihm einen unſchuldigen Pagen von noch unverdorbener Natur beigeſellt, und zwar nicht blos, wie Er meint, um gegen ihn durch ſeine winzige Geſtalt abzuſtechen, ſondern ihn an feinere Umgebung zu gewöhnen. Und dieſe Wahl iſt mit wahrer Weisheit und Rückſicht getroffen worden; denn der kleine Mann iſt keineswegs von jenes Lancaſter jüngferlicher Gemüthsart, er lernt ſeine Pinte bald auszuſtechen, er verſteht Witz und Scherz und Gleichniſſe wie ein Ausgelernter; ſie ſind aber feinerer Art, als ſie Bardolph oder Peto verſtänden, ſie ſind zum Theil ſogar ſo tief gelehrt, daß ſie, obgleich ſie die philologiſche Prüfung der Ausleger nicht aushalten, doch dem Prinzen ſelber imponiren. Zu dem Allem kommt noch, daß man Falſtaff dem Prinzen Lancaſter, dem ernſten und ſtrengen, zugeſellt hat, mit ihm in's Feld nach Norden zu ziehen, während der König mit dem Prinzen Heinrich nach Wales geht.

Aber dieß Alles tropft an Falſtaff's Empfindungsloſigkeit ab; es misfällt ihm All das, was der Prinz mit ihm anſtellt. Halb hat er ihn ſchon aus ſeiner Gnade gethan. Ueber den Dienſt, den er thun ſoll, iſt er wüthend; noch ſäumt er in London, als der Prinz mit ſeinem Zuge nach Wales ſchon fertig iſt. Statt daß der Ruhm von Shrewsbury ihn gehoben hätte, hat er ihn nur frecher und gemeiner gemacht. Wir finden ihn wieder, den Beſieger des Percy, wie ſein Credit ſo geſunken iſt, daß er ſelbſt Bardolph zum Bürgen braucht; wie er mit einem gemeinen Weibe, das er betrügen und betölpeln will, auf der Straße balgt und hadert; wie er, der den ewigen Tick hat ſich mit ſeiner Ritterſchaft zu brüſten, zum zweitenmale

dieſem Weibe die Ehe verſpricht, nur um die einfältig Leichtgläubige ihrer armen Habe noch einmal zu berauben; wie er hinterredneriſch ſeinen Herrn verleumdet; wie er für all das von dem würdevollen Oberrichter, dem der Prinz einſt ehrfurchtsvoll gewichen war, mit einem dreifachen Pfui geſcholten in Schamloſigkeit beharrt, in Hohn ausbricht und im Stillen dem Oberrichter das Verderben ſchwört, das er am Tage von Heinrich's IV. Tod ihm zu bereiten gedenkt. Statt alſo ſeine Ehre zurechtzuflicken, reißt er ihr immer größere Schäden. Der kleine Page, ſtatt auf ihn wirken zu können, iſt bald dahin gebracht, daß, „obwohl ein guter Engel um ihn iſt, ſchon der Teufel in's Uebergewicht bei ihm kommt". Der Prinz ſelber ſucht Falſtaff verkleidet auf; er ſieht ihn zu immer tieferer Geſellſchaft herabgeſunken; und vor dem Auswurf der Menſchheit hört er, wie er von ihm, ſeinem Wohlthäter, ſchlecht ſpricht, ſo daß ſelbſt Poins von dem Prinzen ſchnelle Rache begehrt. In ſeinem Amte ſpielt er den alten Gauner; er hat ſeine früheren Rekruten, hundert und funfzig an Zahl, bei Shrewsbury mit kaltem Hohne „einpökeln" ſehen bis auf drei; jetzt wieder wählt er alles untaugliche Geſindel aus und läßt die Tauglichen gegen Bezahlung frei; betrogen in dieſem Handel von Bardolph, betrügt Er wieder den Staat. Noch Einmal drängt ſich ihm bei der Gefangennahme Coleville's eine unverdiente Ehre auf. Lancaſter will ſeine That rühmen, wie ſein Bruder die Thaten von Shrewsbury. Alles vergebens. Nun geht er nach Gloceſter und zieht die Schaals aus, die ihn und ſeinen Einfluß am Hofe zu nutzen denken. Wie die Nachricht von des Königs Tode kommt, jetzt ſoll ſich der alte Traum der Schelmenherrſchaft erfüllen. Die Geſetze von England, triumphirt er, ſeien nun zu ſeinem Befehle, über jede beliebige Ehrenſtelle dürfe er nun für jeden Gimpel und Räuber verfügen. In der Wirthin Haus führt die neue Ausſicht der Zeit gleich bis zu einem Morde; und als die Gerichte raſch eingreifen, ſchreit Frau Hurtig in den Himmel über den Jammer, daß das Recht die Macht unterdrücken ſolle, und wünſcht Falſtaff

zurück, ihr mit Gewalt zu helfen; und er verſpricht ihr auch, die verhaftete Doll zu befreien. Da fällt er ſeinen grellen und wohlverdienten Fall; Gerechtigkeit und Ordnung treten in ihre Rechte.

Die Scenen, in welchen Falſtaff in dieſem Stücke erſcheint, ſind von ſo niedrigem Inhalte, daß die äſthetiſche und ethiſche Häßlichkeit gerade nur durch dieſen ernſteſten Ausgang entſchuldigt werden kann. Auch wird jeder Leſer fühlen, daß in dieſem Theile das wohlgefällige Intereſſe an Falſtaff bedeutend abnimmt, deſſen Bild man gewöhnlich nur aus dem erſten Theile entlehnt. Ja es fragt ſich, ob die Theilnahme an ihm nicht allzuſehr ſinken würde, wenn nicht Shakeſpeare einen Kunſtgriff gebraucht hätte, ihn in dem Maaße, in welchem er auf der Einen Seite herabfällt, auf der andern wieder durch neue Gegenſätze zu heben. Der Dichter hat ihm neue Geſtalten zur Seite geſtellt, die wir in allgemeinem Werthe noch weit unter ihm finden und die ein günſtigeres Licht gerade dann auf ihn zurückfallen laſſen, wo er deſſen in unſerer Schätzung am bedürftigſten iſt. Da iſt der Schwadroneur Piſtol, deſſen Bild man nur anſehen dürfte (Hogarth hat den Schauſpieler Theophil Cibber, dem man den Beinamen Piſtol gab, in dieſer Rolle gezeichnet), um neben dieſer Carikatur ſogleich zu empfinden, wie menſchlich Falſtaff hiergegen erſcheint. Dieß iſt ein Prahlhans von Fach, da es Falſtaff nur in der Verführung der Gelegenheit iſt; ein Menſch wie aus einer andern Welt, während Falſtaff in allen ſeinen Schwächen unſeres Fleiſches und Blutes iſt; von falſchem Geiſte und verrenkter Natur, wo Falſtaff von geſunden Sinnen erſcheint; ein Held vor den Nyms, aber Falſtaff ein Held gegen ihn; zu ſchäbig und ſchuftig ſelbſt für eine Doll, während Falſtaff der Frau Hurtig als die treueſte Seele und das beſte Gemüth gilt. Und wo dieſer eine Fundgrube des ächteſten Witzes iſt, ſpricht Piſtol geſpreizt und affectirt in zuſammengerafften ſchwülſtigen Phraſen elender Tragödien, oder, wie Nym will, in den unverſtändlichen Formeln eines Beſchwörers. Dieſem überphantaſtiſchen Geſellen entgegen ſteht dann der übernüchterne

Schaal, ein Prahler, ein Lügner, ein Schelm wieder eines andern Schlags. In welchen Glanz tritt Falſtaff's ewig ſprudelnder Witz neben dieſem hohlen Kopfe, der ſich nicht wie Piſtol mit auswendig gelernten Schauſpielbrocken gefüllt hat, der ſeine Gedankendürftigkeit vielmehr in der ſchnatternden Wiederholung gleichgültiger Worte verräth. Wie müßte auf der Bühne gegen dieſes ruhig bewegliche, in einem kurzen Blitze viel beobachtende Auge Falſtaff's der nichtsſagende, leere Blick dieſes Schaal, gegen jene cyniſche Sicherheit dieſe einfältigen Manieren abſtechen; wie müßte ſich die phyſiſche Kraft abheben, die ſich Muth und Witz holt aus dem Sect, der dagegen den ſchmächtigen Squire ſtumm macht! Flößt die erfinderiſche Prahlerei Falſtaff's über ſeine neueſten Heldenthaten, die ſich nicht ohne Gefahr in gegenwärtigen Verhältniſſen umtreibt, nicht eine Art Achtung ein, gegen die ſtereotype des Friedensrichters, der mit vergangenen Sünden groß thut, die er nie begangen hat? Iſt es nicht eben ſo mit Falſtaff's Aufſchneidereien, die immer jung und friſch ſind, während Dieſer einförmige, ſtehende Lügen aus Gewöhnung ſagt? Iſt uns nicht der verlumpte Verſchwender lieber als der Pedant und Knauſer? Und iſt nicht ſelbſt der Amtsbetrug des dicken Ritters verzeihlicher, als die Beſtechlichkeit dieſes Richters? Und wer würde ſich zuletzt auch grämen darüber, daß der geſchwätzige, eitle Gimpel als eine ſichere Beute in des ſchnell orientirten Falſtaff Schlund fällt, da er ja ſelbſt den Ritter eigenſüchtig am Hofe misbrauchen wollte! So in dieſe arme Nachbarſchaft geſtellt, rückt Falſtaff unſerer Theilnahme wieder etwas näher. Iſt ja doch ſelbſt der gute Schaal noch nicht einmal der unterſte auf dieſer Stufenleiter! In dem Vetter Stille, dem Manne von „unbezähmbarer Luſtigkeit, wenn er angeſtochen, von eſelhafter Schwerfälligkeit, wenn er nüchtern iſt", hat dieſer große Thor noch einen Bewunderer!

Im geraden Gegenſatze nun von Falſtaff's Verfall führt der Dichter den Prinzen Heinrich gleichzeitig von ſeinen Verirrungen auf ſein beſſeres Selbſt zurück. Wir begegnen ihm auf ſeiner Heimkehr

aus Wales in Geſellſchaft von Poins, den er am meiſten unter ſeinen epheſiſchen Freunden liebt, der auch am meiſten unter ihnen etwas auf ſich ſelber hält. An ſeiner allgemeinen Stimmung ſcheint noch wenig geändert; er macht ſich noch mit ſeinen lockern Geſellen gemein wie früher und wechſelt ſeine derben und ſaftigen Witze mit ihnen; er hat noch ſeine Gelüſte nach Dünnbier, wie er es in dieſer Genoſſenſchaft zu trinken gewohnt war. Aber hier zum erſtenmale ſchämt er ſich dieſer beſcheidenen Liebhaberei und macht ſich einen Vorwurf daraus, mit Poins und ſeines Gleichen umzugehen und in alle ihre niedrigſten Geheimniſſe eingeweiht zu ſein. Der Gedanke an ſeines Vaters Krankheit und möglichen Tod hat ihn weich gemacht; er iſt traurig bis zum Weinen. Sein Herz blutet innerlich, aber der Umgang mit ſeinen frivolen Gefährten hat ihn alles Anſtandes des Schmerzes und der Trauer entwöhnt. Poins legt ihm dieſe Verwandlung für Heuchelei aus und hält ſeine vorherige Heiterkeit bei der Ausſicht auf die Krone für ſeine natürliche Stimmung. Das prinzliche Blut regt ſich in Heinrich. Du hältſt mich, ſagt er zu Poins, an Verſtocktheit für ſo weit in des Teufels Buch, wie dich und Falſtaff; laß den Ausgang den Mann erproben! Er erhält Briefe von Falſtaff in dem alten vertraulichen Tone, aber in der Art, wie er ſie aufnimmt, in der Art, wie er mit Poins ſich unterhält, wird eine innere Scheidung fühlbar. Ihn hat der Ernſt der Verhältniſſe, die Krankheit ſeines Vaters, das Heranrücken der Zeit ſeines großen Berufes wach geſchüttelt und die Vorſätze jenes erſten Monologes, in dem wir ihn gehört haben, fangen an zur That zu reifen. Er kann ſich nicht mehr in jener unwiderſtehlichen Laune den Eitelkeiten mit ſeinen alten Freunden hingeben wie früher; es erinnert ihn jeden Augenblick zwiſchen den Anregungen der alten Ader an ſeine Würde. Wir ſpielen die Narren mit der Zeit, ſagt er, und die Geiſter der Weiſen ſitzen in den Wolken und ſpotten unſer. Er fragt nach Falſtaff, er will gehen, ihn in Verkleidung zu belauſchen, um ihn in ſeiner wahren Farbe zu ſehen; aber er geht nicht, in der alten Harm-

loſigkeit ſich an ihm zu freuen; es iſt ein Zweck bei ſeinem Gange; die Abſicht ſoll die Thorheit aufwägen! Er findet Falſtaff, wie wir angedeutet haben, ganz verloren. Man kann dem Prinzen nicht nachſagen, daß er Falſtaff früher zu Allem ermächtigt, daß er ihm Alles erlaubt habe. Da er einſt ſeinen Vater mit einem Cantor in Windſor verglich, zerſchlug er ihm den Kopf; auch mitten in der luſtigſten Herablaſſung hatte er ſeine prinzliche Stellung gegen ihn nie aufgegeben. Jetzt findet er, daß er herzlos ihn beſpottet in das Ohr eines ganz verworfenen Geſchöpfes, wie ſoll er ſein Herz länger an ihn verſchwenden? Dieß freche Hinterreden ging ihm ſchon früher über den Scherz, der auch nur in's Geſicht gelten kann. Die innere Entfremdung fühlt ſich auch hier durch; jetzt wird keine Komödie mehr geſpielt als die Botſchaft vom Hofe kommt; die freie, hingegebene Luſt des früheren Verhältniſſes iſt weg. Der Prinz kommt an den Hof zu ſeines Vaters Ende. Der letzte Argwohn rüttelt ſeine verhüllte Natur völlig auf. Dieſe Eine Scene, die einer Erklärung nicht bedarf, iſt das ganze übrige Stück werth. Des Königs Scheintod zernagt ihm ſein Herz, Warwick findet ihn über der Krone ſitzend wie ein Bild des trauernden Jammers. Was das Reich von ihm zu erwarten habe, darüber zagen die Herzen ſelbſt der Unbefangenſten in Zweifel. Der tiefſehende Warwick hatte dem ſiechen König geſchmeichelt, der Prinz habe jene wilde Geſellſchaft nur ſtudirt wie eine fremde Sprache, deren unanſtändigſtes Wort man lerne; in der Reife ſeiner Zeit werde er ſie abwerfen. Aber da die Reife der Zeit kam, ſchien er anderer Meinung zu ſein und er wünſcht dem Thronerben die Gemüthsart des ſchlechteſten ſeiner Brüder. Heinrich's tiefe Bewegung, da er als König erſcheint, ſehen ſeine Brüder mit Befremden; den würdigen Oberrichter hält er in Spannung bis zuletzt: wo er nun in ruhiger Majeſtät die Wolken vor ſeiner klaren und hellen Natur hinwegzieht und mit dem Einen Worte Alle beruhigt, daß gerade dieſer ihm Vater ſein ſolle, daß er *ihn* gerade vor Anderen hören und ſeinen weiſen Eingebungen folgen wolle. Wildheit und

Leidenſchaft iſt mit ſeinem Vater geſtorben und begraben; ſein Blut, bisher in Eitelkeiten aufgewallt, ebbt nun zurück und ſoll hinfort fluten in geordneter Majeſtät. Die Sinnesänderung, die bei dem Rufe gegen jene Aufrührer begonnen hatte, iſt bei dem höheren Berufe, den Thron von England einzunehmen, vollendet und ſie ſoll ſich bald in ſeinem königlichen Leben bewähren. Im unermeßlich größeren Maaßſtabe zeichnet der Dichter auch hier die Bekehrung des erhabenſten ſeiner Humoriſten. Ihnen allen, dem Biron, dem Benedict gibt er auf, in häuslichen Verhältniſſen ihre Fähigkeit zu beweiſen, daß ſie des Lebens Ernſt wie ſeinem Scherze gewachſen ſind. Dieſer Forderung hat der königliche Heinrich in den größten Aufgaben des Staats- und Kriegslebens zu genügen. Und hier täuſcht er dann in glänzender Weiſe „die Erwartungen der Welt, betrügt die Prophezeihungen und rottet die ſchlechte Meinung aus, die ihn gezeichnet hatte nach ſeinem Schein". Der Charakter, die Stücke, die ſich um die Entwickelung dieſes Charakters drehen, ſind von dieſem Begriffe aus die großartigſten Seitenſtücke zu dem Kaufmann von Venedig, und machen in einer außerordentlichen Weiſe fühlbar, wie tief angeregt Shakeſpeare in dieſen Zeiten den Werth der menſchlichen Exiſtenz, ihren wahren und ihren ſcheinbaren Werth in ſeiner Seele erwog. Dort war der Scheinwerth des Menſchen in äußerem Beſitz, hier iſt der Scheinwerth der äußeren Geltung und Achtung dargeſtellt; Geld und äußere Ehre, die Träger alles Scheines, die Götter derer, die am Scheine hängen, ſind die Angelpunkte, um die ſich dieſe Stücke drehen. Wie Baſſanio leicht mit dem Gelde, ſo geht Heinrich unachtſam mit dieſer äußeren Ehre um; das verſchiedene Verhältniß verſchiedener Menſchen zum Beſitz und zur Ehre zu zeigen, iſt die Aufgabe dort und hier geweſen. Aus dem ungemeinen Nachdrucke, Umfang und Tiefe, womit dieß geſchieht, hat man oft geſchloſſen, daß Shakeſpeare gerade an dieſe Stücke in einer ſelbſt perſönlichen Weiſe geknüpft ſei. Hierauf wollen wir ſpäter zurückkommen.

Heinrich V.

Die Hiſtorie von Heinrich V., wie wir ſie nach dem Texte der Folioausgabe von 1623 leſen, hat zuvor in einem mangelhafteren Entwurfe beſtanden, den uns drei ältere Quartausgaben (1600. 1602. 1608.) nur leider in ſo verderbter Geſtalt aufbewahrt haben, daß es kaum möglich ſcheint, ſich eine genaue Vorſtellung von der erſten Arbeit des Dichters zu machen, daß es uns daher gewagt und unzuläſſig dünkt, aus ihrer Vergleichung irgend welche Schlüſſe zu ziehen über ihr beſtimmtes Verhältniß zu dem verbeſſerten Stücke, das wir allein berückſichtigen. In dieſer letzten Geſtalt erſcheint daſſelbe in unmittelbarem Zuſammenhange mit den vorhergehenden Hiſtorien geſchrieben. Der Epilog zu Heinrich IV. kündigt das Stück bereits an; der Chor am Ende Heinrich's V. blickt dann am Schluſſe der großen Arbeit dieſer Tetralogie auf die frühere, auf die Hiſtorien von Heinrich VI. zurück, die oft auf dieſer Bühne geſehen worden ſeien. Die Zeitbeſtimmung dieſes Stückes iſt aus der Anſpielung des Chors zum fünften Acte auf des Grafen Eſſex Kriegszug nach Irland ganz ſicher; dieſe Stelle muß zwiſchen April und October 1599 geſchrieben ſein. In äußerer Haltung iſt das Stück dem zweiten Theile von Heinrich IV. ähnlich. Die Chöre ſcheinen anzukünden, daß hier die glänzendſte Höhe der Erfindung erklommen werden ſolle; doch iſt dies mehr patriotiſch und ethiſch als gerade im äſthetiſchen

Sinne erreicht. Der Mangel an aller und jeder Verwickelung, die Proſa der niederen Scenen hemmt den Flug der Dichtung; einige dieſer Scenen, wie die zwiſchen Katharina und Alice, zwiſchen Piſtol und le Fer möchte man ſogar gerne vermiſſen. Stellenweiſe ſteigt die Dichtung in dieſem Stücke allerdings zum erhabenſten Ausdruck, und dieß beſonders in den Chören. Dieſe ungleiche Form ſcheint auch hier das Abbild des innerlichſten Weſens des dargeſtellten Gegenſtandes zu ſein. Die Ausleger ſahen dieſe Chöre als ein Mittel an, dem Stücke den epiſchen Charakter zu verleihen, zu dem der einfache Schlachtſtoff ſich mehr eigene. Aber dieſe Chöre ſind in einem dem epiſchen ſehr entgegengeſetzten kühnen, feurigen, bildreichen Vortrage gehalten; die gehobenere Poeſie dient Shakeſpeare vielmehr dazu, den Helden ſeines Gedichtes in dem glänzenden heroiſchen Lichte ſehen zu laſſen, in das er ſich ſelbſt nach ſeinem anſpruchloſen Weſen nicht ſetzen kann, in dem er auch von ſeiner Umgebung, auf dem Gipfel ſeines Ruhmes angelangt, ausdrücklich nicht geſehen ſein will. Garrick fühlte ſehr richtig, daß dieſe Chöre bei der Aufführung nicht allein nicht wegfallen dürften, ſondern auf's bedeutendſte hervorgehoben werden müßten; er ſprach ſie ſelbſt.

Unſer Stück hat ſein ganzes Intereſſe nur in dem Fortgeſpinnſte des ethiſchen Charakters des Helden. Nachdem uns der Dichter im erſten Theile Heinrich's IV. ſein ſorgloſes Jugendleben aufgerollt, im zweiten Theile gezeigt hat, wie ſich ihm bei dem Herannahen der Zeit der Selbſtändigkeit der Stachel der Ueberlegung und Betrachtung in die Seele ſenkte, entwickelt er nun, da Heinrich auf der Stätte ſeines Berufes angelangt iſt, wie der König ſeinen einſtigen Vorſätzen nachkommt. Wir werden ſogleich auf der Schwelle von der gänzlichen Umwandlung unterhalten, die mit ihm vorgegangen iſt. Der ſündige Menſch iſt in ihm durch Beſonnenheit ausgetrieben, der Strom der Beſſerung hat plötzlich die alten Fehler hinweggeſchwemmt; wie die geſunde Erdbeere neben geringerer Frucht am beſten reift, ſo hat in ihm die lebendige Praxis, der Verkehr mit dem niederen Leben

und der ſchmuckloſen Natur alle die Gaben gezeitigt, die des Hofes Etikette nicht in ihm erzogen hätte, und die jetzt ſeine Umgebung mit Bewunderung an ihm gewahrt. Der Dichter läßt uns durch die Prälaten, die ſich in der erſten Scene über den König beſprechen, ausdrücklich ſagen, daß es Wunder, wie in der Welt ſo auch in ſeiner Dichtung, nicht gibt, und daß wir die natürlichen Gründe dieſer wunderbaren Veränderung grade in der unverſprechenden Schule des ſcheinbar ungeſchulten Mannes ſuchen müßten. Da war dieſe Vielſeitigkeit ausgebildet, die ſie jetzt an ihm beſtaunen, nach der er in allen geiſtigen und weltlichen Dingen, im Cabinet wie im Kriege gleich bewandert erſcheint. Jetzt vergeudet er nicht mehr die nun koſtbar gewordene Zeit, ſondern wiegt ſie bis zum letzten Korn; jetzt iſt ſeiner Leidenſchaft der Zügel der Milde und Gnade angelegt und ſchon vermuthet ſelbſt das Ausland, daß ſeine einſtige Ausgelaſſenheit die Außenſeite des Brutus war, die Sinn und Geiſt im Kleide der Thorheit nur barg.

Und wie richtig jene planvolle Sündhaftigkeit berechnet war, wie ganz nach der Abſicht der unverhoffte Sonnenblick aus dem verhüllenden Gewölke heraus wirkte, das ſpricht ſich vortrefflich in der Scene aus, wo uns der König zuerſt wieder begegnet, in dem großen Geſchäfte des franzöſiſchen Kriegs mit ſeinen Räthen verhandelnd. Die Kraft und der Muth der Menſchen, das Glück und die Gunſt der Vorſehung verkündet ſich in jedem Worte dieſer Verhandlung. „Wenn der Geiſt einmal, ſagt Baco, ſich edle Ziele geſetzt, ſo umſtehen ihn ſofort nicht nur die Tugenden, ſondern auch die Götter“. Da erſcheint Jeder, noch friſch in der frohgetäuſchten Erwartung, wie electriſirt. Der Gedanke der Ehre herrſcht in jeder Bruſt. Alle Stände ſind ihm gleich ergeben, in heroiſcher Eintracht; ſeine Familie, Oheim und Brüder, der Adel drängt ihn zum Kriege; die Geiſtlichkeit gibt ihm die größte Geldbewilligung, die je von ihr einem engliſchen Könige gewährt worden iſt; ſie malen ihm die Heldenzeit der Eduarde vor und heißen ihn dieſe Thaten erneuern; Alles

athmet guten Muth und guten Willen. Wie von einem beſſeren Geiſte ergriffen ſcheinen ſelbſt die Bardolph, Nym und Piſtol ihre Händel unter ſich zu ſchlichten, um als geſchworene Brüder gegen Frankreich zu ziehen. Die Eumeniden des Aufruhrs, die Heinrich's IV. Regierung ſtörten und kreuzten, hört man fern abziehen. Die Irländer, die gegen Richard II. empört waren, die Waliſen und Schötten, mit denen Heinrich IV. zu kämpfen hatte, erſcheinen in des Königs Heere landsmannſchaftlich beiſammen. Der Verrath einiger beſtochener Herren des Adels liegt mühelos vereitelt zu des Königs Füßen. Des ſterbenden Heinrich IV. Worte ſind in Erfüllung: in ihm ſchien die Krone blos eine Ehre, die mit rebelliſcher Hand ergriffen war, und die Gefahr die daraus erwuchs war der Gegenſtand, der die ganze Scene ſeiner Regierung füllte. Sein Tod veränderte die Weiſe. Der junge König folgt der Hauspolitik, die ihm ſein Vater ſcheidend empfahl: er lenkt die üppigen Säfte ab in den auswärtigen Krieg und wendet die Gedanken auf neue und größere Dinge.

Dieſe Politik treibt Heinrich zu dem franzöſiſchen Kriege; es treibt ihn das Recht und der wohlbegründete Anſpruch, von dem er ſich mit religiöſer Gewiſſenhaftigkeit überzeugt; es treibt ihn ſein Ehrgeiz dazu, der ihn ſeine Jugend und ihren Müßiggang mit großen Thaten einbringen heißt. Seine Geſchichte, ſo will er, ſoll mit vollem Munde von ſeinen Werken reden, oder er will ſeine Gebeine in unwürdiger Urne begraben, auf der kein Epitaph zu leſen ſei. Der Hohn des Feindes und deſſen ſpottender Stich auf ſeine toll verbrachte Jugend reizt zu dem gerechten Kriege, den er in ſtandhaftem Entſchluſſe aufgenommen, noch ſeine Leidenſchaft auf, die ſich in dem Ausdruck eines gegenhöhnenden Ehrgeizes ausläßt: er habe in jenen wilden Tagen den armen Sitz von England nicht geachtet, wenn er ſich aber auf ſeinen Thron in Frankreich ſchwinge, dann werde er ſeinem Stande Ehre machen, und einem König gleich in ſolcher Glorie ſich erheben, die dort alle Augen blenden ſolle. In dieſem Kriege iſt

es, wo er ſich zu dem ſündigſten Manne der Welt bekennt, wenn Ehrgeiz eine Sünde iſt; denn nun hat er den großen Gegenſtand vor ſich, wo es ihm groß dünken muß ſich zu regen. Nun hat er es in ſeiner Schlacht bei Agincourt vor ſich, die kriegeriſchen Eduarde noch zu überbieten, da er mit einer kleinen, kranken, ausgehungerten Schaar eine wenigſtens fünffache glänzende Macht der Franzoſen zu bekämpfen hat. Und in dieſer Lage geizt er wahrhaft um den ganzen ungeſchmälerten Ruhm einer ſolchen verzweifelten Lage; er möchte nicht ſo viel Ehre verlieren, um die ihn ein einziger Mann mehr bringen würde, der aus England zu Hülfe eilte.

In dieſen Ausſprüchen kann etwas von dem geſpannten Weſen Percy's zu liegen ſcheinen, den wir doch dieſem Heinrich grade entgegenſetzten; und wirklich, in ſolch einer Anſpannung ſehen wir den König während des Krieges überall. Es wäre dieß ein Widerſpruch in dieſem Charakter, wenn ihm überhaupt irgend etwas widerſpräche; zu deſſen Natur und Weſen es doch gehört, daß er Alles iſt, wozu die Gelegenheit aufruft und die Anforderung an ihn ergeht. Wir haben ihn in den Ausartungen einer faulen Friedenszeit ſchlaff und läßig gefunden, jetzt iſt er im Kriege, jetzt iſt er Soldat, jetzt erſcheint er in Worten und Werken zuſammengerafft und geſpannt, gewaltig und gewaltſam, der Greuel der Kriegszerſtörung und der losgelaſſenen Leidenſchaften kundig, und bereit, ſie am rechten Orte ſelbſt zu entzügeln. Im Frieden, ſagt er ſelber, ziert nichts den Mann ſo ſehr wie beſcheidene Stille und Demuth, im Kriege ſoll er die Wildheit des Tigers nachahmen, die Sehnen ſpannen, das Blut aufrufen und die ſanfte Natur unter entſtellender Wuth verbergen. Ganz ſo, nach Grundſätzen weniger, als nach ſeiner Art ſich von Ort und Zeit beſtimmen zu laſſen, erſcheint der König zuerſt in entſchloſſener Feſtigkeit dem franzöſiſchen Geſandten gegenüber, dann ſendet er dem höhniſchen Dauphin Trotz und Verachtung zurück, dann kündigt ihn die fränkiſche Botſchaft an wie Jupiter in Sturm und Donner kommend, und ſo ſehen wir ihn vor Harfleur, die Bürgerſchaft mit allen Schreck-

niſſen einer erſtürmten Stadt bedrohend. Einſt ſagte der Prinz Heinrich, noch ſei er nicht in Percy's Stimmung; aber jetzt iſt es der König. Nicht anders würde Percy's Ungeduld vor einer belagerten Stadt gezürnt haben; nicht anders würde Percy den ſchnöden franzöſiſchen Botſchaften gegenüber in Prahlerei ausgebrochen ſein, wie Heinrich von dem Boden des Prahlervolkes „angeſteckt" thut; nicht anders reizten Vernon's Reden bei Shrewsbury den Percy, als des Dauphins Sendungen dieſen; und noch bei ſeiner ſpäteren Werbung um Katharine iſt er ſo ganz nur Soldat, ſo fern von witzelnder Redekunſt, ſo abgeſagt den Vers- und Tanzkünſten, wie ſich nur Percy äußern könnte. Jetzt vergleicht die Welt ihn, wie der Dichter einſt den Percy, bald mit Cäſar bald mit Alexander. Jetzt erſcheint Er wie der Kriegsgott zornig, rückſichtslos und furchtbar, als er in der Schlacht bei Agincourt, wüthend über den Raubmord der flüchtigen Franzoſen, die Gefangenen erſchlagen heißt. Jetzt gleitet auch ſein Ehrgeiz, wie Percy's, leiſe in die gereizte Ehrſucht über, die, wo ſie ein Ziel in haſtiger Ungeduld erreichen will, die Mittel und Wege nicht ängſtlich wägt.

Was aber alle dieſe Aehnlichkeiten mit Percy ſogleich verwiſcht, das iſt die entgegengeſetzte Gelegenheit, die auf der Stelle auch die entgegengeſetzten Eigenſchaften in ihm hervorlockt, die Percy nicht beſeſſen hätte. Sich ſelbſt überlaſſen und ungereizt iſt der Prahler ganz Demuth; in den Pauſen der Ruhe iſt der kriegeriſche Tiger friedlich und zahm. Er nennt ſich ſelber einen Menſchen wie jeden Anderen, deſſen Neigungen wohl einen höheren Schwung nähmen, ſich aber mit denſelben Fittigen ſenkten, wie Andere. Das thaten Percy's Leidenſchaften nicht. Ihn hätte man nie, am wenigſten als König, in der Herablaſſung geſehen, in der Heinrich auch in ſeiner jetzigen Stellung erſcheint, ihn nicht im Momente der ernſteſten Vorbereitung zu einem heißen Kampfe in gelaſſener Seelenruhe wie dieſen. Beim Brautwerben und am Schlachttage iſt Heinrich ein ſo einfacher König, „als ob er ſeine Pacht verkauft habe gegen eine Krone". Er

hat ſeine alte wüſte Geſellſchaft abgeſchüttelt, aber die Reminiscenzen an jenen einfachen Umgang blicken überall an ihm durch. Dieſelbe Neigung, ſich mit dem gemeinen Manne ſeines Heeres umzutreiben, die alte Milde und Zutraulichkeit, dieſelbe Liebe zu einem unſchuldigen Scherze, beſtehen noch in ihm wie damals, ohne daß er darum ſeiner königlichen Würde das geringſte vergäbe. Er läßt ſeine Edlen in ſeinem Zelte warten, dieweile beſucht er in der Nacht vor dem Schlachttage die Lagerfeuer ſeiner Soldaten; die alte Gewöhnung an Nachtwachen kommt ihm heute zu gute; er erforſcht die Stimmung der Einzelnen; er macht ihnen Muth ohne große Worte; er ſtählt ſie ohne Prahlerei; er kann ihnen predigen und moraliſche Scrupel löſen und wird ihnen deutlich; er leitet in dem Augenblick der unheimlichſten Spannung einen Scherz ein, ganz im alten Schlage; brüderlich leiht er von dem alten Erpingham ſeinen Mantel; traulich läßt er es geſchehen, daß ſich der Landsmann Fluellen treuherzig in ſein Geſpräch mit dem Herold miſcht, und in dem kurzen Anrufe vor dem Kampfe erklärt er Alle für ſeine Brüder, die an dieſem Crispinstage ihr Blut mit ihm vergießen.

Dieſer Gegenſatz der Ruhe und Gelaſſenheit gegen die kriegeriſche Erregung, der bürgerlich ſchlichten Natur gegen den königlich heroiſchen Geiſt, der im Momente des Handelns die Herrſchaft über ihn übt, iſt aber nicht der einzige, in dem ihn der Dichter gezeigt hat. Die Nacht vor und der Tag während der Schlacht, die den Kern des Inhalts unſeres Stückes bildet, iſt ein ſo gehobener Zeitraum, in dem ſich ſo mannichfache Stimmungen, Gemüthsbewegungen und Leidenſchaften regen und kreuzen, daß hier die eigentliche Gelegenheit zwanglos gegeben war, den vielſeitigen Mann in dem ganzen Reichthume und aller Mannichfaltigkeit ſeiner Natur beobachten zu laſſen. Wenn das Gemüth belebt iſt, ſagt er ſelbſt, ſo brechen die Organe, vorher todt und abgeſtorben, ihr Grab und regen ſich in friſcherer Beweglichkeit: ſo iſt es in dieſen entſcheidenden und großen Augenblicken bei ihm. Wir ſehen ihn in kurzer Zeit in

den verſchiedenſten Bewegungen und Lagen wechſeln, immer der gleiche Meiſter über ſich ſelbſt, oder ſagen wir beſſer über die Gelegenheit und den jedesmaligen Gegenſtand, der ihm vor- und obliegt. Der franzöſiſche Herold kommt und fordert ihn auf, ſich auszulöſen aus ſeiner unvermeidlichen Gefangenſchaft: er ſetzt eine prahlend ſtolze Aeußerung entgegen; er bereut ſie indem er ſie ſpricht. Von einem Augenblick der Hitze ergriffen, iſt er, wie in jenem Zuſammenſtoße mit dem Oberrichter, ſogleich wieder ſeiner ſelber Herr; und ſo vergeſſen iſt er auch ſelbſt in dem Augenblick der Aufwallung nicht geweſen, daß er irgend aus der Wahrheit ſeiner Natur herausgehen könnte: unklug verbirgt er dem Feinde die misliche Lage ſeines kleinen Heeres nicht. Des Nachts, die Gefahr dieſer Lage wohl erkennend, finden wir ihn in ernſteſter Stimmung; er will ſich aus der Geſellſchaft entfernen, um ſich mit ſeinem Buſen zu berathen. Die Berathung wird ihm geſtört durch Berührung mit aller Art Leuten ſeines Lagers. Er erfährt den Trotz des Prahlers, er hört die Stimme der pedantiſchen Disciplin, er unterhält ſich mit den Beſorgten, die beſſer und tapferer ſind als ihre Reden. Die verſtellungsunfähige Wahrheit ſpricht auch hier aus ihm. Was koſtete es ihn, im Namen eines Dritten von dem König zu rühmen, daß er vertrauensvoll und wohlgemuth ſei? Er thut es nicht; er will in den Soldaten ſo wenig wie in ſich ſelbſt das Bewußtſein der Gefahr tilgen, um ſie zu äußerſter Anſtrengung durch die Noth zu ſpornen. Da er ihre ängſtliche Spannung bemerkt, verſichert er ſie nur was wahr iſt: daß der König ſich nicht anderswohin wünſche, als wo er iſt. Die ernſten Gemüther beſchäftigt die Frage, ob ſie für die etwaige Ungerechtigkeit der königlichen Sache, wenn ſie dafür fechten, mit ihren Seelen, oder ob der König, wenn ſie unbereitet für ihn ſterben, für ihre Sünden einſtehen müſſe? Er macht den Feldprediger und klärt ſie auf; er geräth darüber in einen leichten Handel mit dem derben Williams; er nimmt wie das erbauliche Geſpräch, ſo auch den Scherz auf, deſſen Ausſpiel von ſo blutigem Ernſte geſtört werden

muß. Nach der unfreiwilligen Unterbrechung und ihrer halb gezwungenen launigen Wendung verſinkt der König um ſo voller in ſeine feierliche Berathung mit ſich ſelbſt; Nachdenken und Ernſt überfällt und überfüllt ſeine Seele. Da ſie eben ihre Sorgen und Laſten auf den König geladen haben, wie natürlich führt der Gedankengang grade dieſes Königs dahin, daß er, der das Glück der Armuth kennen gelernt hatte, ſich es in dieſer Stunde vergegenwärtigt, wo das Gepränge, der Vorzug der Könige, vor dem er immer geflüchtet war, ſo nichtig erſcheint. Er, ſagt er in dem tiefſten Selbſtgefühle ſeines eigentlichen ächteſten Werthes, er iſt ein König, der dieß Gepränge und ſeine Bedeutung ausgefunden! Wie blickt er neidend, (Er, vor der letzten Gipfelhöhe ſeines Ruhmes ſtehend, wie ſein Vater in Krankheit und innerer Qual that,) wie blickt er neidend auf die geſunde Thätigkeit des Bauern hin, der mit der Sonne aufſteht, in ihrem Strahle ſich abmüht und dafür des Nachts im Elyſium ſchläft — und wie ergreifend und ſchlagend, wie ganz aus dem Geiſte dieſes Verdienſtkönigs, iſt es, daß er Angeſichts dieſes glücklichen Schweißes des Armen, zurückkehrend zu ſeinen erſten Gedanken, den Beruf des Königs ſelbſtverſtanden darin ſieht, daß er mit ſeinen Mühen und Anſtrengungen bewußt und wachſam jene Sicherheit des Staats und jenen Frieden begründet, den der Arme in unbewußtem Glücke genießt. Erſt auf dieſes Nachdenken über die angeregten Gedanken folgt die völlige Sammlung des Königs zu dem innigſten Gebete, in dem er Gott bittet, heute des Vergehens ſeines Vaters nicht zu gedenken. Dann reitet er hinaus, die Schlachtordnung zu ſehen. Und wie er ſeine Edlen trifft und Weſtmoreland's Wunſch hört, einen Theil der Müßigen aus England hier zu haben, zeigt er wie es ihm Ernſt iſt, ſich eben aus dieſer Noth den höchſten Ehrenpreis ohne andere Hülfe zu erfechten. Wie volksthümlich iſt nun in ſeiner alten Weiſe, und dabei doch wie erhaben ſeine Ermuthigung zur Schlacht! Wie gefaßt ſeine letzte Rede an den franzöſiſchen Herold! Wie wenig iſt er voreilig an den Sieg zu glau-

den! Jetzt da er den rührenden Tod des edlen York hört, wie ſo nahe den Thränen! und im Augenblicke, aufgeſchreckt durch neues Getümmel, geſtählt zu einem blutigen Befehle! wie ungeduldig wüthend über den letzten Widerſtand! und im Augenblicke, da er die Entſcheidung des Sieges hat, wie fromm und demuthsvoll! Und wieder eine kurze Weile auf dieſe feierliche Erhebung ſpielt er ſeinen Scherz mit Williams zu Ende, beſorgt auch da noch, daß kein Schaden erfolge. Der Dichter hat auch im fünften Acte fortgefahren, uns die vielſeitige Natur des Königs bis zu Ende zu zeigen. Der ſchreckliche Krieger iſt in einen muntern Bräutigam verwandelt, die humoriſtiſche Ader wallt wieder auf in ihm; doch iſt er nicht ſo verliebt in ſein Glück, oder ſo glücklich in ſeiner Verliebtheit, daß er mitten in ſeiner Werbung und unter Scherz und Wortſpielen den geringſten Artikel des Friedens nachließe, den ſeine Politik ſich vorgezeichnet hatte.

Wie aber? hat nicht der Dichter jenen großen Grundzug in Heinrich's Weſen jetzt vergeſſen, jene tiefe Beſcheidung, die früher alle ſeine glänzenden Eigenſchaften wie gefliſſentlich verhüllte? Spricht ſie ſich nur in der ernſten Stimmung vor der Schlacht aus, die doch ſelbſt in dem plumpen, händelſüchtigen Williams in ſolcher Lage natürlich iſt? Oder war nicht Anlaß, dieſe alte Seite des Prinzen zu entwickeln, die uns erſt das Mark ſeiner Tugend ſchien? Oder ſtreifte er ſie bei dieſem großartigen Anlaſſe der Anſpannung aller ſeiner Kräfte für dieß Einemal ab? In der Schlacht bei Shrewsbury ſahen wir ihn Eine ruhmvolle That ſeinem unrühmlichen Freunde freiwillig abtreten; aber hier hat er eine Schlacht geſchlagen, deren ganze Glorie auf ihn allein fällt, die der Dichter auch noch mit voller Abſicht recht ſichtlich auf ihn allein geworfen hat, da er die Heldengeſtalten der Bedford, der Salisbury und York ſo ganz im Hintergrunde hält. Welche Wendung nimmt ſeine Beſcheidenheit, wenn ſie die alte geblieben iſt, dieſem grellen Strahl des Ruhms nach ihrer Weiſe auszuweichen? Die Antwort iſt: ſie ſteigt in dem

Maaße tiefer hinab als ſein Ruhm erhabener emporſteigt, ſie wird zur Demuth und gibt Gott die Ehre dahin. Dieſer Satz wird die mancherlei Anbeter Shakeſpeare's entſetzen, die in ihm nichts als äſthetiſche und ſittliche Freigeiſterei und einen Mann der wühleriſchen, der zucht- und ordnungsloſen Genialität geſehen haben. Abſtreiten aber läßt ſich die Richtigkeit des Satzes und, nach uns, auch die Richtigkeit der Charakterzeichnung gleich wenig. Durch das ganze Stück, durch die ganze Haltung des Königs geht dieſer Grundton einer religiöſen Faſſung, einer ſtrengſten Gewiſſenhaftigkeit, einer demuthvollen Beſcheidung hindurch. Die Chronik ſelbſt, die Heinrich's Preis ſo hoch feiert daß ſie ihn dem Dichter zu einem Liebling ſchon entgegenbot, preist des Königs Frömmigkeit zu Hauſe und auf jedem Ruhepunkte ſeines Kriegszugs: Shakeſpeare hat dieſen geſchichtlichen Wink nicht mechaniſch, ſondern wohl verarbeitet in die Züge ſeines Helden herübergenommen. Die Geiſtlichen gleich im Anfange des Stückes nennen ihn einen wahrhaften Freund der Kirche und haben Urſache, ſich ſeiner Rückſicht auf ſie, wie ſeiner Kenntniß der heiligen Dinge, zu freuen. Da er mit dem Kriegsplane beſchäftigt iſt, fordert er den Erzbiſchoff von Canterbury in feierlicher Beſchwörung auf, in ſeinem Rathe Acht zu haben; er wolle glauben, daß, was er ihm über ſein Recht zu dieſem Kriege ſagt, in ſeinem Gewiſſen rein gewaſchen ſei, wie die Sünde in der Taufe. Da ſein Gedanke ganz in Frankreich iſt, geht nur der an Gott vor ſeinem Geſchäfte. Er nimmt es als eine verheißende Gottesſchickung, daß der Verrath, der in dem Wege ſeines Zuges lauerte, an's Licht gekommen. Er gibt ſeine Macht in Gottes Hand, ehe er ſie ausführt; Gott voraus, ſagt er mehrmals, will er kommen ſein Recht zu nehmen. Wegen eines Kirchenraubes läßt er ſeinen alten Freund Bardolph mitleidlos hinrichten; er will alle Diebe dieſer Art ſo beſtraft wiſſen; wenn Härte und Milde (Raub und Schonung des Eigenthums) um ein Reich ſtreiten, das ſieht der menſchliche Eroberer ein, ſo wird der ſanftere Spieler bald der Herr ſein. Vor der Schlacht

haben wir ihn in ſo ernſter Vorbereitung geſehen und in ſo erbaulicher Unterhaltung mit ſeinen Soldaten. Sein erſtes Wort bei der Gewißheit des Sieges iſt: Gott ſei Dank, nicht unſrer Kraft, dafür! Da er die Größe des Sieges überſieht, noch einmal: nimm es Gott, denn dein iſt's einzig. Daß dieß aber Ernſt ſei: ſo läßt er ſogar Todesſtrafe darauf ſetzen, wenn jemand prahlt und Gott die Ehre nähme. Beim Siegeseinzuge in London verbietet er, Schwert und Helm, die Zeugen ſeiner Waffenthat, vor ihm zu tragen; und ausdrücklich ſagt noch einmal der Dichter von ihm im Prologe, wie ſich einſt der Prinz am Tage von Shrewsbury über Percy's Leiche ſchon über ſich ſelber ausſprach: daß Eitelkeit und Selbſtruhm fern von ihm war, und daß er ſeine Trophäen und Siegeszeichen von ſich weggab an Gott. Die Buße zu der ſein Vater aus Mangel an energiſchem, nachhaltigem innerem Antriebe nicht gelangen konnte, hat Er vollendet. In jenem Gebete zu dem Gott der Schlachten, wo er wünſcht, daß ſeinen Kriegern der Sinn der Zahlen genommen und ſeines Vaters Sünden nicht gedacht werde, ſagt er aus, daß er Richard's Leiche neu beerdigt, beweint, mit Meſſen verſöhnt habe, daß er fünfhundert Armen Jahrgeld gebe, die täglich zweimal die welken Hände zum Himmel für ihn heben. Der Dichter, ſieht man wohl, iſt in dem Charakter der Zeit geblieben und hat ſeinem Heinrich all' das äußere Bußwerk geliehen, das jene Tage zur Sühnung einer Unthat nöthig fanden. Vielen wird er darin zu weit gegangen ſcheinen, ſei es für ſeinen Helden, der ſonſt ſo freien Geiſtes iſt, ſei es für den Dichter ſelbſt, der ſonſt ſo hoch ſich über die Beſchränkung ſeiner, geſchweige älterer Zeiten erhebt. Aber auch über dieſen Einwurf geht der Dichter ſiegreich hinweg in den köſtlichen Worten, die er den König zum Schluſſe jenes Bußgebetes ſagen läßt:

Mehr will ich thun —
doch Alles was ich thun kann iſt nichts werth,
da meine Reue noch nach Allem kommt
und um Verzeihung anruft.

Shakeſpeare hat dem Könige dieſe fromme Demuth und Gottesfurcht keineswegs als eine gelegentliche Eigenſchaft beigelegt, auf die er nicht mehr Werth als auf eine andere legte; man ſieht ſchon aus den häufigen Hinweiſungen auf ſie, man ſieht aus der Natur des Charakters und ſeiner nothwendigen Haltung in der gegebenen Lage, man ſieht aus dem Plane des ganzen Stücks, daß dieſer Zug grade den Mittelpunkt deſſelben beſtimmt zu bilden iſt. Der Dichter arbeitet in demſelben Gedanken, in dem Aeſchylos ſeine „von Ares beſeelten“ Stücke ſchrieb, die Perſer und die Sieben von Theben: daß furchtbar der Krieger iſt, der Gott fürchtet und daß dagegen die Blüte der Hoffart die Frucht des Unheils und die Erndte der Thränen zeitigt. Denn ganz in dieſem Sinne hat Shakeſpeare das Lager der Franzoſen und ihre Fürſten im Xerreiſchen Uebermuthe und Frevel dem kleinen Häuflein der Briten und ihrem unverzagten Gottesheldenen gegenüber geſtellt. Eben ſolch ein Uebermuth liegt darin, daß ſie dort die Löwenhaut theilen vor der Jagd; daß der franzöſiſche König den engliſchen Fürſten auf einem Wagen nach Rouen gebracht haben will; daß der Dauphin, ſtichelnd auf ſeine Jugendpoſſen, eine Tonne mit Federbällen dem Manne ſchickt, der mit ſo ängſtlicher Gewiſſenhaftigkeit ſein Kriegsrecht wägt; daß ſie die zu fangenden Engländer ſchon im Voraus verwürfeln; und ſolch ein Frevel liegt darin, daß ſie engliſche Edle mit Geld zum Mord des Königs beſtechen. Die Zeiten Shakeſpeare's bezeichneten das gottloſe Vertrauen auf menſchliche Kraft mit dem Namen Sicherheit; und dieſes verwegene Vertrauen auf ihre Zahl und die ſtolze Geringſchätzung des Feindes hat der Dichter dem franzöſiſchen Lager geliehen. Sie ſehnen ſich im Kitzel des Uebermuthes nach dem Tag, den die Engländer in Spannung und Zweifel erwarten; ſie verbringen die Nacht in lautem Getöſe, die die Engländer in unheimlicher Stille und erbaulicher Vorbereitung durchwachen; ſie ſtrahlen in glänzenden Waffen und rühmen ſich koſtbarer Roſſe, wo die bettelhafte Schaar der Briten in abgenutzten Röcken geht und ausge-

hungerte Pferde reitet; ſie blicken in hochmüthiger Windbeutelei auf die harten, ſchwer gerüſteten Köpfe ohne geiſtige Rüſtung herab und vergleichen ihren dummdreiſten Muth mit dem ihrer Doggen, da die Engländer doch, als ob ihr König allen ſeine Seele geliehen hätte, vielmehr in gefaßter Sorglichkeit ihren Muth zuſammennehmen aus Noth, aus Selbſtachtung und Treue. Unter den fränkiſchen Führern iſt kaum Einer, der nicht in hohler Prahlerei und Flunkerei wetteiferte mit dem Anderen nicht Einer der die kindiſche Freude an Putz und Waffenzierde nicht theilte, nicht Einer den der Ernſt der Dinge aus ſchalen Witzen und eitlem Redegefechte herausriſſe, nicht Einer der nur einen Anflug zeigte von dem Ernſt, von dem ruhigen Muthe und der Ergebenheit der Engländer. Unter ihnen überbietet aber der Dauphin Alle in dieſer ſeichten Selbſtgefälligkeit, in dieſem leichtſinnigen Uebermuthe, in dieſer fröhlichen Prahlerei aus unbefangener Beſchränktheit. Dieſe Scenen ſtreifen ſchon durch die Einmiſchung der franzöſiſchen Sprachbrocken an die Carikatur; wenn irgendwo, ſo iſt Shakeſpeare hier der Forderung einer Schwäche der Zeit zu nachgiebig verfallen. Es iſt mir mehr als wahrſcheinlich, daß unſeren Dichter in der ganzen Darſtellung ſeines Heinrich ein eiferſüchtig patriotiſcher Gedanke bewegt hat: die Abſicht, ſeinem glänzenden Zeitgenoſſen Heinrich IV. von Frankreich auf dem engliſchen Thron einen an Größe und Originalität ebenbürtigen Heinrich gegenüber zu zeigen; die Größe ſeines Helden aber würde noch würdiger erſcheinen, wenn er ſeine Feinde weniger unwürdig geſchildert hätte. Den Alten allein war es eigen, ſelbſt ihre Feinde zu ehren. Homer kennt keine Herabſetzung der Troer und Aeſchylos keine Spur von Verachtung der Perſer, auch wo er ihre Gottloſigkeit zeichnet und ſtraft. Darin liegt eine ſo menſchliche Gleichſchätzung und erhabene Denkart, die viele ſubtile chriſtliche Theorie von Bruderliebe in praktiſcher Sittlichkeit weit überragt. Daß Shakeſpeare die franzöſiſchen Gegner verzerrt und ſelbſt ſeinen virgiliſchen Schulhaß gegen die Griechen nicht los werden konnte, iſt

einer der wenigen Züge, die man lieber nicht in ſeinen Werken läſe, es iſt eine nationale Beſchränktheit, in der der Brite den Menſchen überholte. Die viel nationaler geprägten Völker des Alterthums ſind dieſem engen Nationalſtolze fremd geweſen, ſogar die Römer; an ihren Triumphbogen bildeten ſie die Statuen gefangener Barbarenkönige, geadelt in äußerer Geſtalt, erhaben in der innerlichen Haltung voll feindlichem Trotz der Unabhängigkeit.

Shakeſpeare hat den volksfreundlichen König Heinrich auch in dieſem Stücke in nähere Berührung mit dem Volke gebracht; die Umgebung aber iſt jetzt eine ganz andere, als in ſeiner Jugendzeit. Damals war Ausgelaſſenheit und Müßiggang, Dieberei und Tagedieberei neben ihn geſtellt, um den Abſtich ſeiner nur gelegentlichen Theilnahme an dem Muthwillen der Anderen fühlbar zu machen; jetzt hat der Dichter nöthig gefunden, dem Könige einen ganz andern Gegenſatz zu geben, der uns anſchaulich machen ſoll, daß umgekehrt ſeine neue ſittliche Strenge und religiöſe Sinnesart nicht auf dem Mechanismus einer kirchlichen Gewöhnung beruht, daß nicht etwa der junge Freigeiſt zu einem alten Betbruder geworden iſt. Den reinen Gegenſatz eines ſolchen religiöſen Rigoriſten hätte Shakeſpeare nicht darſtellen dürfen; die Religioſität und puritaniſche Strenge der Zeit erlaubte das nicht; einen Charakter, der dahin nur ſtreifte, hat meines Wiſſens die ganze engliſche Bühne jener Periode nicht zu ſchildern gewagt. Shakeſpeare hat alſo mehr die weltliche Seite einer ſolchen zur Gewöhnung gewordenen, achtbaren, aber nicht allzu anrechenbaren Sittenſtrenge und Gewiſſenhaftigkeit aus der guten alten Zeit neben dem Könige dargeſtellt, um ſogleich den Abſtand der Geiſtesfreiheit ſeines Helden wieder fühlen zu laſſen, in dem die religiöſe Gemüthsinnigkeit, wie jede ſeiner Eigenſchaften, der Natur der Verhältniſſe gemäß ſich entwickelt; in dem ſie ſchon über der Leiche Percy's, ſchon bei der Kunde von ſeines Vaters Krankheit, ſchon bei jenem Monologe über der Krone, ſichtbar geworden war; in dem ſie jetzt in hellerer Gluth auflodert bei dem großen

Anlaſſe eines Volkskrieges zweier mächtiger Staaten, einem Unternehmen, bei dem ſich der Kühnſte ſeiner Abhängigkeit von äußeren Gewalten erinnert. Unter den ernſteren Volksfiguren, neben dem geſetzten und würdigen Gower, dem derben Williams, dem trockenen Bates, iſt der Waliſe Fluellen, des Königs Landsmann, der Mittelpunkt. Er iſt, wie der König ſelbſt ſagt, von vielem Muth und Sorglichkeit, aber aus der Mode; gegen die einſtigen Genoſſen des Prinzen gehalten, iſt er ganz Disciplin gegen Licenz, Pedanterie gegen Zügelloſigkeit, Gewiſſenhaftigkeit gegen Gottloſigkeit, Gelehrſamkeit gegen Rohheit, Nüchternheit gegen Trunkenheit, verhüllte Tapferkeit gegen verſteckte Feigheit. Jenen Prahlern gegenüber erſcheint er anfangs als ein „Kohlenträger", der jede Beſchimpfung einſteckt. Das Unſcheinbare hat er mit ſeinem königlichen Landsmanne gemein. Hinter kleinen Launen und linkiſchen Sonderbarkeiten birgt ſich eine ehrliche, wackere Natur, die von dem Schauſpieler, wie es um Garrick's Zeit von Hippisley geſchah, ohne allen Muthwillen oder Fratze dargeſtellt ſein will. Offen und treu läßt er ſich von Piſtol's Prahlerei eine Weile bethören, dann ſcheint er trocken von ihm eine Beleidigung hinzunehmen, aber er tränkt ſie ihm nach der Schlacht tüchtig ein und gibt ihm dann einen Grot, ſeinen zerſchlagenen Schädel zu heilen. So richtet er das Geſchäft, mit dem ihn Heinrich an Williams gehetzt hat und das ihm einen Schlag einträgt, aus, und da der König den Williams mit einem Handſchuh voll Kronen belohnt, will auch Er an Edelmuth nicht zurückbleiben und ſchenkt ihm einen Schilling. Er ſpricht von ſeinen Oberen, je nach der Wahrheit, gut und ſchlecht, von der Wichtigkeit ſeines Lobes und Tadels tief überzeugt, aber er würde unter Jedem ſeine Pflicht thun. Er iſt redſelig am unrechteſten Orte, nimmt Andern das Wort vom Munde und iſt ungehalten, wenn man es ihm nimmt, aber in der Nacht vor dem Schlachttage weiß er ſich ruhig und ſtille zu halten, denn nichts geht ihm über die Disciplin der römiſchen Kriege, worin das geſchrieben ſteht. Der kalte Mann lodert

heißblutig auf wie der König, als die Franzoſen ſich der kriegswiderrechtlichen That ſchuldig machen, über die Troßbuben herzufallen. Zur Zeit ſeiner Achtung vor Piſtol bittet ihn dieſer um ein Fürwort für den Kirchendieb Bardolph, aber da kommt er an den Unrechten! Es iſt eine Disciplinarſache, darin er unerbittlich iſt. Ja, ſeinen Landsmann König achtet er darum vorzugsweiſe ſo hoch, daß er ſich dieſer alten Geſellen ledig gemacht hat. Das iſt ihm das Weſentliche in ſeiner gelehrten Vergleichung Heinrich's V. mit Alexander dem Großen, daß dieſer ſeine Freunde in der Trunkenheit getödtet, jener aber die ſeinigen, als er nüchtern wurde, weggejagt hatte. Seitdem iſt ihm der Landsmann in das ſcrupulös ehrbare Herz geſchrieben, früher hat er ſich gewiß nichts aus dem lockern Zeiſig gemacht; jetzt kümmert's ihn nicht, wer es weiß, daß der König ſein Landsmann iſt, er braucht ſich ſeiner nicht zu ſchämen, „ſo lange ſeine Majeſtät ein ehrlicher Mann iſt". Ein Glück, daß der edle Heinrich zu dieſem Ausſpruch ein trauliches Amen ſprechen kann: „Gott erhalte mich ſo"; ſein Hauptmann Fluellen würde ihm die Freundſchaft gleich aufkündigen, wenn er den erſten unehrlichen Streich von ihm erführe. Die unbewußte Einbildung einer nie erſchütterten, aber auch nie einer inneren Verſuchung ausgeſetzten Rechtlichkeit auf ſich ſelbſt iſt in allen Zügen dieſes Charakters vortrefflich gezeichnet.

Die kleinmeiſterliche Zucht und Ordnungsliebe, die Bravheit nach der Schnur in dem wackern Fluellen, wenn ſie gegen die grundſätzliche und freie Tugend des Königs in altväteriſchem Lichte erſcheint, hebt ſich dagegen grade durch ihre anſpruchloſe Natur von der Nichtswürdigkeit der Prahlercompagnie Piſtol, Nym und Bardolph um ſo vortheilhafter ab. Der Dichter läßt uns durch ſie noch einmal auf den früheren Umgang des Prinzen zurückblicken. Sie ſcheinen im Anfang von dem großen Zeitmomente ein wenig gehoben, aber die Gelegenheit verdirbt ſie wieder. Der Verführer Falſtaff iſt nicht mehr mit ihnen, ein beſſerer Genius begleitet ſie in dem Burſchen, den wir für den Pagen im zweiten Theile Heinrich's IV.

nehmen dürfen und der mit den Knaben beim Treffen ehrenhaft fällt. Er charakteriſirt uns alle drei Genoſſen, von denen er ſich abzuthun gedachte, ſo deutlich, daß wir keiner andern Analyſe bedürfen. Sie ſind bald wieder geſchworene Brüder zum Stehlen und Bardolph und Nym bringen ſich an den Galgen. Zum Zeichen, daß Shakeſpeare den König nichts Unbedachtes an Falſtaff hat verüben laſſen, läßt er ihn, der auch in der Chronik als ein ſtrenger Rechtspfleger erſcheint, bei Bardolph's Fall ausdrücklich ſagen, daß er alle ſolche Verbrecher will ausgerottet wiſſen. Piſtol iſt kein ſo dreiſter Dieb wie ſie und er kommt daher mit der gelinderen Lection Fluellen's davon, der ihn ſeinen wälſchen Lauch eſſen macht und ihm ſeine Ehren aus den Knochen prügelt. Den dicken Falſtaff hat der Dichter nicht mehr erſcheinen laſſen, wir hören nur von ſeinem Tode. Nach dem Epiloge zu Heinrich IV. war es ohne Zweifel Shakeſpeare's Abſicht, auch ihn noch lebend in dieſem Stücke auftreten zu laſſen. Ueber der Arbeit ſelbſt muß er gefunden haben, daß dieß nicht mehr thunlich war. Er hätte ihn in immer größerer Verſunkenheit zeigen müſſen und dieß hätte die Symmetrie und den großen Inhalt dieſes Stückes geſtört. Der Dichter war übrigens durch dieſe Vorenthaltung gleichſam in einer Schuld gegen das Publicum geblieben, und er ergriff deshalb nicht lange nachher eine Gelegenheit, ſie in anderer Weiſe abzutragen, indem er die luſtigen Weiber von Windſor ſchrieb, worin er noch einmal, in genauer ethiſcher Fortentwickelung des Charakters, den dicken Hans als Hauptfigur erſcheinen ließ.

König Johann.

Der König Johann ist in dem bekannten Verzeichniß Shakespeare'scher Stücke von Meres 1598 erwähnt, also vor diesem Jahre, wie Delius vermuthet zwischen der Vollendung der York'schen und dem Beginne der Lancaster'schen Tetralogie entstanden, nicht lange vor 1596. Die Prosa hat (wie in Richard II.) noch gar nicht Platz darin gegriffen, der Reim hat an Einer Stelle noch den Platz behauptet; Wortspiele und Concepte an nicht passenden Stellen sind hier noch häufiger als in Richard II., einem Stücke, dem schon die Familienähnlichkeit des Charakters der Constanze mit dem Richard's II. den König Johann sehr nahe zu rücken scheint.

Es gibt ein altes Stück Kynge Johann von Bischof Bale, das spätestens im Anfang der Regierungszeit Elisabeth's geschrieben ist; es ist aber nicht allein Shakespeare unbekannt gewesen, sondern auch dem Verfasser der älteren zweitheiligen Historie von König Johann, nach welcher Shakespeare sein Werk bearbeitet hat. Dieß ältere Stück existirt in mehreren Drucken, deren erster von 1591 ist, der dritte von 1611 führt aus Speculation den Namen Shakespeare's fälschlich auf dem Titelblatte. Shakespeare folgte in seinem Stücke in Bezug auf den geschichtlichen Stoff ganz diesem älteren Werke und es ist mit Sicherheit kaum mehr als Eine Stelle nachzuweisen, aus der zu schließen ist, daß er nebenbei auch die Chroniken verglichen habe. Künstlerisch betrachtet nahm er die äußere Anlage des Stückes

auf, verſchmolz die beiden Theile in Einen, hielt die Grundzüge der Charaktere feſt und zeichnete ſie in's feinere aus: er that freier, und jetzt ſchon ganz Er ſelbſt, mit dieſer Vorarbeit, was er furchtſamer mit den beiden letzten Theilen Heinrich's VI. gethan hatte. Auch iſt den älteren König Johann mit Shakeſpeare's zu vergleichen eine Arbeit, die die Mühe noch mehr belohnt, als die Vergleichung Heinrich's VI. mit ſeinem Originale, weil hier ſchon der gereiftere Dichter ein mindeſtens eben ſo gutes Werk überarbeitet. Der ältere Johann iſt ein rohes aber nicht unebenes Stück, dem der Dichter manche glückliche, dichteriſche wie geſchichtliche Züge entlehnen konnte. Es hat noch die alte Steife und miſcht noch nach der früheren Sitte lateiniſche Stellen ein; doch iſt es von den Wunderlichkeiten der alten Schule ſchon freier, von denen die hiſtoriſchen Stoffe überhaupt erlösten. Die Breite wird im zweiten Theile ſchleppend, und hier hat Shakeſpeare mit trefflichem Tacte kürzend abgeholfen. Die Charaktere ſind für unſeren Dichter brauchbar angelegt, aber entfernt nicht ſo durchgeführt wie von ihm. Dem Faulconbridge ſind um des Redens willen Reden geliehen, die mit dieſer Natur unverträglich ſind. Arthur, der einmal in dem kindlichen Tone ſeines Alters ſpricht, verliert ihn das anderemal und wird in der pathetiſchen Scene mit Hubert ein altkluger Disputator. Wie an ſeinem Sinne Shakeſpeare ſeine beſten Dichtergenoſſen übertraf, belegt auch dieſes Stück, wenn es mit ſeiner Ueberarbeitung verglichen wird. Shakeſpeare zeichnet ſeinen Faulconbridge (und ſich ſelbſt in ihm) hinlänglich ſcharf und bitter als einen guten Proteſtanten in der ſchnöden Behandlung der päbſtlichen Anmaaßungen. Er läßt an den geeigneten Stellen den engliſchen Unmuth über papiſtiſches Regiment und Intrigue, Ablaß und Ausſaugung aus, wie es damals gerne in London gehört war. Aber ſo weit ging er nicht, daß er aus den Kloſtererpreſſungen des Faulconbridge eine Farce gebildet hätte; das alte Stück bot ihm hier eine Scene, wo aus den aufgeſchloſſenen Kiſten der geſchatzten Mönche muntere Nonnen und Brüder herausſpringen, eine Scene

die für die frisch protestantischen Gemüther der Zeit gewiß sehr ergötzlich war — aber unserem Dichter in seiner unbefangenen Weise war die Würde des geistlichen Standes, ja die Beschaulichkeit des klösterlichen Lebens etwas zu Ehrwürdiges, als daß er es in possenhaften Schwänken in den Ernst der Geschichte hätte einschieben mögen. So gibt es noch viele andere Rohheiten in dem alten Stücke, die Shakespeare getilgt hat. Bei der Heiratsverhandlung zwischen Louis und Bianca ist dort die arme Constanze, bei der unzarten Verhandlung der zwei Brüder Faulconbridge (I, 1.) ist ihre Mutter anwesend; der unächte Sohn bedroht nachher die eigene Mutter mit dem Tod, wenn sie ihm nicht die Wahrheit gesteht: diese Härten gingen nicht in Shakespeare ein. Noch in einer anderen Beziehung ist die genaue Vergleichung beider Arbeiten von dem größesten Interesse, um Shakespeare's ganze Tiefe in seinem dichterischen Verfahren, gleichsam im Werke und im Schaffen selbst, zu belauschen. In vielen Stellen des alten Stücks, wo Motive, Charakterzeichnung, Handlungen in breiter Ausführlichkeit vor ihm lagen, hat er den Inhalt ganzer Scenen in Einen Satz, in Eine Andeutung sparsam und gedrungen zusammengefaßt; er verschmäht den Ueberfluß der Deutlichkeit und läßt dem Spieler, dem Zuschauer, dem Leser etwas übrig, was sein eigner Geist errathen und hinzuthun soll. Legt man erklärend in solche knappe Andeutungen so vieles hinein, wie alle eindringlichen Ausleger Shakespeare's sich genöthigt finden, so macht dieß leicht den Eindruck ungerechtfertigter Unterstellungen einer größeren Weisheit und Fülle, als an die der Dichter gedacht haben könnte. Aber diese Vergleichungen beweisen es zu sprechend, daß man in sachlicher Ergründung nie zu viel an diesem Dichter thun kann, daß man vielmehr Mühe anzuwenden hat, das alles zu entdecken, was in ihm verborgen liegt; und daß man sich nur zu hüten hat, in seine Denkweise philosophische Grundsätze und Betrachtungen einzuschieben, die ihm wie dem ganzen Zeitalter fremd und abgelegen waren.

Der König Johann ſteht in keiner äußeren Beziehung zu den beiden hiſtoriſchen Tetralogien, die wir bisher beſprochen haben; dem Gedanken nach werden wir aber auch in dieſem Stücke den Dichter in den gleichen politiſchen Anſchauungen arbeiten ſehen, die den Ideenkreis der Hiſtorien von dem der eigentlichen Dramen unterſcheiden. Sähe man von dem geſchichtlichen Stoffe ab, ſo könnte man das Stück für eine Tragödie vom reinſten Waſſer erklären, die den Gedanken ſo vieler antiker Trauerſpiele einfach verſinnliche: daß „kein feſter Grund auf Blut gelegt werde und durch Anderer Tod kein ſicheres Leben erlangt". Allein es iſt auf dieſen allgemeinen Gedanken nicht durchgehend der Inhalt des ganzen Stückes bezogen. Ein reiches Gewebe politiſcher Handlungen, die auf Einen Mittelpunkt hinzielen, ſchlingt ſich um den Tod Arthur's herum, der zwar den Hauptwendepunkt von Johann's Glück, aber keineswegs die einzige Urſache dieſes Glückswechſels bildet, wie er denn auch nicht einzig die Schuld des Königs iſt; aus jenen politiſchen Handlungen aber entwickelt ſich wie in Richard II. eine politiſch-ethiſche Idee von dem mehr beſonderen Charakter der leitenden Gedanken aller eigentlichen und ſtrengen Hiſtorien Shakeſpeare's.

Die politiſchen Handlungen, die wir meinen, drehen ſich um den beſtrittenen Thron von England. Nach dem Tode von Richard Löwenherz iſt in Kraft eines Teſtamentes dieſes Königs, auf Betrieb der Königin Mutter Elinor, der eigentliche Erbe Englands, der junge Arthur von Bretagne, vom Throne ausgeſchloſſen worden und Richard's Bruder Johann ſein Nachfolger geworden. Die alte Elinor, ein Abſcheu an Sitten, wie ihr Conſtanze in unſerem Stücke und wie ihr die Geſchichte vorwirft, eine Ate, wie ſie das Stück nennt, die unter ihrem Gatten Heinrich II. die Söhne gegen den Vater, wie jetzt den ſterbenden Richard gegen den rechtmäßigen Erben hetzte, dieſe Elinor iſt ihres Sohnes Johann politiſcher Genius und Eingeber. Seine Nachfolge dient ihrem Ehrgeize und ihrem Haß gegen die Mutter Arthur's, Conſtanze, die nach den Aeußerungen

Elinor's auch ihrerſeits den Thron für ihren Sohn nur in der ehrgeizigen Abſicht ſucht, ſelbſt zu herrſchen und die Welt zu verwirren. Conſtanze und ihr Anhang nennen Johann einen ſchnöden Uſurpator. Johann ſcheint ſeiner Mutter gegenüber im Anfang an ſein Recht zu glauben wie an ſeinen ſtarken Beſitz, die Mutter aber raunt ihm als ihr Geheimniß in's Ohr, daß ſein Thron mehr auf ſtarkem Beſitz als auf ſeinem Rechte ruhe. Das von ihr beſchaffte Teſtament des vorigen Königs und deſſen rechtliche Gültigkeit ſteht als der zweifelhafte Punkt zwiſchen dem unzweifelhaften Rechte Arthur's* und der Uſurpation Johann's. Ihm ſteht der factiſche Beſitz zur Seite, dem Arthur aber und ſeiner Mutter die Waffenhülfe eines anſcheinend edelmüthigen Freundes, des Königs der Franzoſen. Wir wollen ſehen, wohin die Schickſale in dieſem gleichgewogenen Streite neigen, wie das Glück ab- und zuflutet, Verbindungen und politiſche Intriguen ſich kreuzen und wohin der Dichter in allen dieſen Wechſeln und Verwickelungen ſteuert. Zuerſt müſſen wir die Hauptfiguren kennen lernen, die ſich auf beiden Seiten einander gegenüber ſtehen.

Shakeſpeare hat durchgehends in dieſem Stücke an den politiſchen Hauptcharakteren die Züge, die die Geſchichte überliefert, ſehr zum Guten gemildert, das Nachtheilige ſehr verwiſcht; ſein Johann, ſeine Conſtanze, ſein Arthur, ſein Philipp Auguſt, ſelbſt ſeine Elinor ſind beſſere Menſchen, als ſie in der Geſchichte erfunden werden. Der Grund dieſes ihm ſonſt nicht eigenthümlichen Verfahrens iſt nicht blos der, daß er dieſesmal nicht unmittelbar aus der Quelle der

* Die folgende genealogiſche Reihe läßt das Verhältniß leicht überſehen:

Heinrich II. (Elinor, getrennt von Ludwig VII. von Frankreich.)

Heinrich † 1183.	K. Richard Löwenherz † 1199.	Geffrey v. Bretagne (Conſtanze)	K. Johann.	Eleanor. (Alfons v. Caſtilien.)
			Heinrich III.	
	Baſtard Philipp Faulconbridge.	Arthur.		Blanca.

Chroniken ſchöpfte; es iſt auch die Abſicht dabei, die ſich aus dem Folgenden erläutern wird, zu den Trägern der politiſchen Fabel lauter Menſchen des gewöhnlichen Schlags zu haben, die die Beweggründe ihrer Handlungen nicht aus tiefgehenden Leidenſchaften, weder von ſehr edlem noch ſehr unedlem Schlage, ſondern, wie es in der politiſchen Welt zu ſein pflegt, aus Eigennutz und dem gemeinen Intereſſe hernehmen. Die häßliche Vorgeſchichte der Elinor und Conſtanze iſt zum Theil nur in flüchtigen Andeutungen, zum Theile gar nicht berührt; aus dem an Jahren älteren, thätigen Arthur der Geſchichte iſt ein thatloſer unſchuldiger Knabe geworden; der König Johann ſelbſt iſt ſehr im Hintergrunde gehalten, auch ſeinen geſchichtlichen Charakter hat Shakeſpeare gereinigt und gemildert. Wie er im Anfang erſcheint, iſt er in der Weiſe eines kräftigen Mannes gefaßt auf Alles, entſchloſſen ſeinen Thronbeſitz gegen jeden Angriff mit ſtarker Hand zu verfechten. Er iſt, wie ihn Fauleonbridge noch ſpät, auf dieſe erſte Zeit zurückdeutend, erinnert, groß in Gedanken; in dem Gedanken, meint er, das engliſche Land, das thatſächlich auf ſeiner Seite ſteht und ihm gehuldigt hat, mit aller Macht gegen jeden Anſpruch zu behaupten, das Königthum mit dem Vaterland, wie es der gradſinnige Baſtard immer thut, zu identificiren. Er iſt nicht das Abbild eines brutalen Tyrannen, ſondern nur der Typus der harten männiſchen Natur, ohne irgend einen Schmelz feinerer Gefühle, ohne irgend welche Triebfedern des Handelns, als die des Inſtinctes eben dieſer ſtarren Natur und des nächſtliegenden Intereſſes. Streng und ernſt, ein Feind der Heiterkeit und des frohen Gelächters, vertrauter mit finſteren Gedanken, von unruhig erregtem Inneren, hebt er ſich ſchnell zu trotzigen Entſchlüſſen; von unmittheilſamer Art iſt er gegen die beſten Rathgeber einſilbig und verſchloſſen; er iſt auf ſeiner ſchlimmen Mutter gute Abſicht nicht eingegangen, Conſtanze und ihre Anſprüche zu beſchwichtigen durch Vergleich; ſeinem kriegeriſchen Mannſtolze gefällt es beſſer den angedrohten Waffen Waffen entgegenzutragen; in ſeinem Kriegszuge gegen Conſtanze und ihren

Verbündeten muß der Feind ſelbſt die heiße Eile, die ſo mit Bedacht gelenkt iſt, die weiſe Ordnung in ſo wilder Sache beiſpiellos finden. So auf ſich ſelber ſtehend (lord of his presence) und mit dem großen Intereſſe des Landes verbündet erſcheint er gefürchtet, aber nicht geliebt und begehrt; auch bietet er nirgendshin eine liebenswürdige Seite dar. Keine kindliche Pietät zieht ihn zu ſeiner Mutter, ſondern ihre politiſche Klugheit; keine verwandtſchaftliche Ader zu Faulconbridge, ſondern ſeine Brauchbarkeit; zu Hubert ſpricht er von Liebe wenn er ihn bedarf, und von Abſcheu, nachdem ſich ſeine Dienſte ſchädlich erwieſen; die Güter der Kirche ſind ihm nicht heilig wenn er in Noth iſt; — aber dieſer Weg, nur den nächſten Vortheil in allen Verhältniſſen zu befragen, führt ihn auch ſtufenweiſe dahin, das große Gut des Staates in einer anderen Zeit der Noth an eben dieſe misachtete und getretene Kirche zu verrathen, das Reich an den Pabſt zu verpfänden, deſſen angemaaßter Einmiſchung er zuvor in höhniſchem Trotz widerſtanden. Ein höherer Grundſatz hält dieſen Mann und ſeine energiſche Anlage nicht aufrecht in der Zeit der Gefahr, der große Gedanke ſeines Anfangs verläßt ihn im Fortgang und am Ende ſeiner Laufbahn. Nachdem ſich ſeine Kraft, wie er ſie gegen Frankreich entwickelt, dem Pabſte und der Kirche gegenüber bis zum Trotze geſteigert hat und bis zum leichtſinnigen Mordanſchlag auf ein Kind, deſſen Gemüthsart nie zu fürchten, von ihm nicht einmal geprüft war, ſinkt ſie, getroffen vom Gewiſſen, von Flüchen und Prophezeihungen, von äußerer und innerer Gefahr, ängſtlich, mistrauiſch, abergläubiſch, furchtſam zur völligen Schwäche und zu dem Maaße von Kleinmuth herab, in dem er das Vaterland ebenſo wohlfeil verkauft, als er es einſt in ſeinem Selbſtvertrauen theuer gehalten und kühn vertreten hatte.

Dem ganz politiſchen Verhältniß zwiſchen dem Uſurpator und ſeiner Mutter ſteht das ganz mütterliche Verhältniß der Conſtanze zu ihrem Sohne Arthur gegenüber, auf deſſen Seite der Rechtsanſpruch iſt. Die argwöhniſche Elinor ſieht in ihm eine Blüte, die zur mäch-

tigen Frucht reifen könnte; auch hat Shakeſpeare dem zarten Knaben zu ſeinem reinen und makelloſen Gemüthe eine tiefe geiſtige Anlage gegeben; in jener Scene mit Hubert, die die Seele des Zuſchauers mit ſo erſchütternden Bewegungen der Furcht und des Mitleides ergreift, iſt es nicht allein ſein liebreiches Gemüth das die Grauſamkeit entwaffnet, es iſt auch ein beredter Geiſt voll verſtändiger ja liſtiger Umſicht, den die Angſt plötzlich in ihm reift zu einer rettenden Kraft. Noch zur Zeit aber wäre kein Prätendent weniger zu fürchten wie dieſer. Er wünſcht ſich in's Grab geſenkt, als er den Hader über ſein Recht anhört. Er möchte gern ein Hirte ſein, um nur heiter ſein zu dürfen und würde ſich gern von dem unverſchuldeten Fehler losmachen, ſeines Vaters Sohn und Erbe zu ſein. Aber um ſo feſter klammert ſich ſeine ehrgeizige Mutter an den Rechtsanſpruch des Kindes, das von keinem Ehrgeize weiß. Sie hat Frankreich in Waffen gerufen für ihren holden Sohn, den ſie mit aller Heftigkeit des Mutterſtolzes liebt; ſie würde für ſich und ihn weniger ehrgeizig ſein, wenn die Natur ihn nicht ſo herrſcherwürdig ausgeſtattet hätte. Sie ſelbſt iſt ſchön noch als Matrone, ſie ſpiegelt ſich ſcheint es nicht wenig in der Schönheit ihres Kindes und aus dem Eindruck, den ſie auf die Umſtehenden macht, zu ſchließen, müſſen ſelbſt im äußerſten gänzlich unverſtellten Schmerze ihre Reize noch das Schauſpiel ihres Grames heben. Der Ehrgeiz geſpornt von Mutterliebe, die Mutterliebe geſtachelt von Ehrgeiz und weiblicher Eitelkeit bilden die Grundzüge dieſes Charakters, aus denen ſich unter der Ungunſt der Schickſale die wütheude Leidenſchaft entwickelt, die zuletzt des gebrechlichen Weibes Körper und Seele zerrüttet. Sie iſt ein Weib, um nicht zu ſagen ſie iſt das Weib, deſſen Schwäche bis zur Großartigkeit reicht, deſſen Tugenden bis zur Schwäche herabſinken; ſie iſt, wie Johann in ſeiner männlichen Sphäre, ohne die geiſtigen und ſittlichen Hülfsquellen, die ſie im Glücke mäßig oder im Unglücke gefaßt machen könnten. Für den trotzigen Mann iſt das Unglück der Stein an dem er ſtrauchelt, für das leidenſchaftliche Weib würde es das Glück

ſein. Die hinreißende Heftigkeit ihrer Liebe und ihres Grams läßt ſchließen, wie heftig ſie im Haß und im Uebermuth ſein würde. Ihre groben Ausbrüche gegen Elinor, ihre ſarkaſtiſch ſchnöden Ergießungen gegen den Herzog von Oeſterreich, da wo ſie an der zweifelhaften Grenze von Glück und Unglück ſteht, zeugen von der ſanguiniſchen, weiblichen, ja weibiſchen Faſſungsloſigkeit, die ſie erreglich zur Furcht macht und im Glücke erreglich zum Hochmuth machen würde. Der Stachel in ihrem Munde iſt ſelbſt ihrem Kinde zu bitter und ihren Freunden zu maaßlos. Shakeſpeare hat in ihr ein weibliches Seiten- und Gegenſtück zu Richard II. geſchildert, der im Glücke hochfahrend, im Unglück ſchnell verloren war. Unmächtig in eigner Sache etwas zu thun, der Eine aus zu früher Selbſtaufgebung, die Andere aus den äußeren Gründen ihrer Lage und ihres Geſchlechtes, unmächtig Beide zu thätiger Gegenwehr und Rache, verfallen ſie Beide in der Ueberſpannung einer Leidenſchaft, die den Mann in ſtilllodernder Glut, das Weib in hellflammendem Feuer durchwühlt, einer Ueberſpannung des Geiſtes und der Phantaſie, die ſich in den glänzendſten Ergüſſen der Beredtſamkeit und der Betrachtung äußert, in den Invectiven der Wuth wie in den Ausbrüchen des Jammers. Ganz wie bei Richard ſpringt in Conſtanze eine tiefpoetiſche Ader in ihrem Elende auf, und ihre Einbildungskraft wie die ſeinige ſchwelgt in ihrem Grame, den ſie ſo groß nennt daß nur der ungeheure feſte Erdgrund ihn tragen könne. Ganz wie Richard gefällt ſie ſich dann, in unſchönen Bildern den Tod und ſeine erwünſchten Greuel auszumalen; ganz ſo ſpielt ſie in geiſtreichen Worten und Gleichniſſen mit ihrem Kummer; ganz ſo ſteigt ihr Stolz und ihre Majeſtät mit dem Unglück. Auf dem Thron und im Staate ihres Grams fühlt ſie ſich erhabener als ihre falſchen königlichen Freunde; und in der äußerſten Hoffnungsloſigkeit verfällt ſie dem Wahnſinn, zu dem Richard nur erſt auf dem Wege war. Wie der Ausgang, die Zerrüttung, die Agonie des Königs Johann für die engliſchen Schauſpieler, für einen Garrick, ſo iſt von Mrs. Cibber an bis auf Mrs.

Siddons und Spätere die Rolle der Conſtanze immer für eine der dankbarſten Aufgaben der Bühne angeſehen worden. Auch bietet der Wechſel der Gemüthsſtimmungen und die Schwankungen von der höchſten Höhe gereizter Erbitterung bis zur ſanfteſten Tiefe mütterlicher Zärtlichkeit der Künſtlerin ein unendliches Feld. Im dritten Acte muß man Shakeſpeare's Stück mit den ähnlichen Scenen in dem älteren König Johann vergleichen, um ganz zu ermeſſen, was hier geleiſtet iſt. Wie iſt der ganze gebrechliche, bebende Bau des Weibes erſchüttert bei der erſten Nachricht ihrer Verlaſſenheit! welche Mannichfaltigkeit des inneren und äußeren Spiels in einigen zwanzig Zeilen, in denen ſie neugierig ängſtlich forſcht nach der Wahrheit deſſen, das zu hören ſie entſetzt! wie hält ſich, ſo lange ſie allein iſt, ihr Schmerz in ſtillerer Angſt, im Vorhofe der Verzweiflung! wie bricht dann erſt im Beiſein der Anderen ihr Gram in ohnmächtige Rachſucht aus und ſteigert ſich bis zum Fluche hinan, der ihr ſelber keinen Segen bringt, und wie verſöhnend liegt doch hinter all' dieſer unweiblichen Wuth die Folie der mütterlichen Liebe! Wie abgemeſſen iſt in allem dem das Licht und der Schatten! Wir würden von zu heftigem Bedauern erſchüttert werden mit dieſer Liebe, die ſich auf den Einen theuren Gegenſtand lehnt, der ihr entriſſen wird, wenn ſie nicht unſeren Antheil durch ihre Maaßloſigkeit ſchwächte; wir würden uns von dieſer Heftigkeit des Weibes wegwenden, wenn uns die Stärke ihres mütterlichen Affects nicht unwiderſtehlich feſſelte.

Dieſe beiden Gegner nun, haltlos und ohne innere Grundſätze wie wir ſie finden, urtheilslos die Eine von zweideutigen Verbündeten, der Andere von der Einſicht ſeiner Verwandten abhängig, verwickeln ſich dieſer ihrer Natur gemäß in den Wechſeln ihres Glücks in eine Reihe von unnatürlichen Bündniſſen, wo immer die Schwäche und das Mistrauen in eine nicht ganz reine Sache ſich Stützen ſucht und Vortheil den Vortheil zu kreuzen ſtrebt. Johann allein erſcheint im Anfang auf ſich ſelbſt und auf ſein Land geſtellt, daher ſicher, raſch

und glücklich, Conſtanze dagegen iſt in einem unpatriotiſchen Bunde mit dem natürlichen Feinde Englands, mit Frankreich, und in einer noch zweideutigeren Freundſchaft mit dem Herzoge von Oeſterreich*, der nach der Mythe des älteren Königs Johann Urſache am Tode des Richard Löwenherz, des Schwagers der Conſtanze war. Der Dichter hat das Widernatürliche dieſer Verbindung von vaterländiſcher und verwandtſchaftlicher Seite nicht mit ausdrücklichen Worten bezeichnet, weil das leidenſchaftliche, aller politiſchen Ueberlegung fremde Weib in dieſen Fehler mit eben der Unbedachtheit geht, wie Richard II. in die ſeinen; deſto ſtärker verrieth ſich aber die innere Unaufrichtigkeit und Schwäche dieſes Bundes in der Weiſe, die der heftig fühlenden Frau geliehen iſt, in den Ausbrüchen ihres verachtenden Haſſes gegen Oeſterreich, nachdem er treulos ward. Des Dichters Meinung aber über jederlei engliſches Bündniß mit Frankreich iſt in Lear bis zu einer harten Conſequenz, ſie iſt in dieſem Stücke ſpäterhin an einem zweiten Beiſpiele ſo nachdrücklich gelehrt, daß er ſich bei dieſer erſten Gelegenheit die Lehre ſparen konnte. Und er that dieß hier um ſo beſſer, weil dieß Bündniß, von der Stellung Frankreichs und Oeſterreichs her geſehen, eine zweite Seite hat, die er um ſo beſtimmter hervorhebt. Beide kämpfen, wie ſie im Anfang erſcheinen, für das gute Recht einer unſchuldigen Waiſe, als die ritterlichen Schützer eines ſchwachen Weibes, Oeſterreich noch dazu zur Sühne für den Tod Richard's, einen gerechten und frommen Kampf; ſie leiten ihre Vollmacht von dem höchſten Richter her und könnten ſich mit mehr Recht als Johann die Diener Gottes nennen. Die doppelſeitige Natur dieſes Bündniſſes hält nun dem zweideutigen Beſitzrechte Johann's genau die Wage; dieß hat der Dichter in der gleichen, ungeſchlichteten Schlacht und in der Stellung der Stadt Angers zwiſchen

* In dieſer Figur iſt bei Shakeſpeare wie in dem älteren König Johann der Herzog Leopold von Oeſterreich, der Richard 1193 gefangen hielt, und der Vizgraf Vidomar von Limoges, vor deſſen Schloß Chaluz Richard 1199 fiel, in Eine Perſon verſchmolzen.

beiden Prätendenten auf der Spitze gezeigt. Nun aber werfen die neutralen Bewohner von Angers den Gedanken dazwiſchen, daß Frankreich ſeinen Sohn und Johann ſeine Nichte mit einander vermählen und ſo ihren Frieden machen ſollen. Ohne anderes Motiv als das Bewußtſein ſeines ſchwachen Rechtes ſchlägt Johann auf den Rath ſeiner Mutter ein; hätte er Anfangs mit Conſtanze unterhandeln wollen, ſo hätte er ſie leicht mit der Verleihung der engliſchen Beſitzungen auf franzöſiſchem Boden zufrieden geſtellt, die er jetzt — an Frankreich abtritt! Er gibt, um Arthur's Anſpruch an das Ganze zu hemmen, einen Theil des ganzen Englands weg an Englands ſchlimmeren Feind. Und der König von Frankreich vollends, zuerſt von Chriſtenliebe und Eifer in einen Krieg getrieben, den ſelbſt der Mund des Faulconbridge für ehrenvoll und fromm erklären muß, verläßt das Recht der Wittwe und Waiſe und „lenkt es zum eigenen Vortheil". Dieſer geſchminkte Frieden aber, den Johann mit dem Meineidigen eingeht, ſoll nicht Einen Tag lang dauern. Es greift die große Macht, die von je mit aller Meiſterſchaft weltlichen, politiſchen Vortheil im Namen Gottes zu ſuchen verſtand, zwiſchen beide Neuverbündete ein, der Pabſt, der England zur Rechenſchaft über die Niedertretung der Kirche zieht und auf ſeinen Trotz über ihn den Bann und die Scheidung des Bundes ausſpricht. Den franzöſiſchen König zieht trotz ſeinen Scrupeln über die leichtſinnig verſpielte Treue und die verſcherzten Schwüre der Dauphin von England ab, indem er ihm die Ungleichheit des Gewinns und Schadens an's Herz legt, dort des römiſchen Fluches, hier des leichten Verluſtes von Englands Freundſchaft. Die arme Blanca fällt als Opfer politiſcher Erwägungen und ihres Uebergewichts über die Rückſichten des Hauſes und des Herzens. Johann, wie er einmal unbeſonnen iſt im Anlehnen an falſche Stützen, ſo iſt er es jetzt im ruchloſen Wegräumen von ſchwachen Widerſachern und im gefährlichen Aufreizen ſtarker Widerſtände. Er ſtellt den Mord des harmloſen Arthur an und reizt die ſchon beunruhigte Kirche durch neue Erpreſſungen. Auf dieſe Fehler lauſcht der Legat Pandulph, der

Meiſter Machiavelliſcher Staatskünſte, und baut auf ſie das neue unheilige Bündniß zwiſchen Frankreich und Rom; mit kaltem Blute rechnet er darauf, den Tod Arthur's durch eine franzöſiſche Invaſion hervorzurufen und dieſe wieder durch die Eindrücke jenes Mordes zu fördern. Ein Scepter, lehrt er den unerfahrenen Dauphin, das mit unberechtigter Hand ergriffen iſt, muß ſo gewaltſam behauptet als ergriffen werden, und der auf ſchlüpfriger Stelle ſteht, verſchmäht keine noch ſo geringe Stütze ſich empor zu halten. Der vorausgeſehene Mord Arthur's, die Plünderung der Kirche wird Unzufriedene in England machen; aus dieſer Unzufriedenheit lehrt der alte Kenner dieſer alten Welt Vortheile zu ziehen. Nach dieſer praktiſchen Weisſagung kommt es: das Land wird ſchwierig; dem König regt ſich das böſe Gewiſſen; er läßt ſich mistrauiſch zum zweitenmal krönen, das macht auch ſeine Großen argwöhniſch. Der Mord Arthur's kommt zu ihren Ohren, ſie fallen von dem Könige ab. Ein neuer landesfeindlicher Bund zwiſchen den engliſchen Vaſallen auf der Einen und Frankreich und dem Pabſte auf der anderen Seite knüpft ſich an, und der franzöſiſche Dauphin bereitet für die Verräther an England ſeinerſeits einen verrätheriſchen Mord. Dieweile verläßt den ſcheu und irre gewordenen Johann ſein alter Muth und ſein altes Vertrauen ſo weit, daß er von dem Pabſt ſein Land zu Lehen nimmt und in den ſchimpflichen Bund der Unterwerfung unter den giftigſten ſeiner Feinde tritt. Das ältere Stück nimmt dieſen Bund nur als eine liſtige Verſtellung, aber Shakeſpeare hat dieſen Zug nicht mehr dem gebrochenen König, ſondern nur dem ſtarken ungebeugten Faulconbridge geliehen. Der König hat ſeine frühere Raſchheit verlernt, die jetzt der Feind von ihm erlernt hat; er hat ſeinen verſtockten Eifer gegen arme Propheten gekehrt, nur um ſeine abergläubiſche Furcht zu betäuben; ſein kräftiger Sinn iſt erloſchen. Die Unnatur all dieſer verwickelten Bündniſſe kommt dann raſch zu Tage; der Bund zwiſchen England und Pabſt, der zwiſchen Pabſt und Frankreich, der zwiſchen Frankreich und den engliſchen Vaſallen, ſie alle löſen ſich

plötzlich und ohne daß der Zweck eines einzigen erreicht wäre; ſie ſchlagen überall zu der natürlichen Feindſchaft um, die die geſonderten Intereſſen bedingen.

In dieſen Irrungen und Verwickelungen, dieſen Hin- und Wegneigungen, Verbindungen und Verfeindungen herrſcht der Eigennutz und Vortheil, der Lenker aller politiſchen Dinge. Ihn ſchilt Faulconbridge feierlich bei dem erſten Bunde zwiſchen Johann und Frankreich, bei dem Bundesbruch Philipp's gegen Conſtanze, den Urheber dieſer doppelten, gottloſen Handlungsweiſe, ihn den Mäkler der alle Treue bemakelt, den täglichen Gelübdebrecher, der Alles von Allen gewinnt, Alle um Alles betrügt, ihn die Schwerkraft der Welt, die an ſich gleichgewogen und geſchaffen eben auf ebenem Grund zu rollen, von ihm, dem Eigennutz, dem Intereſſe abgelenkt wird von ihrer vorgeſetzten Richtung. Dieſer Gewalt, dieſer Lenkkraft aller Bewegung gibt ſich Hoch und Niedrig mehr oder weniger willig dahin. Den König Johann und Conſtanzen treibt die Macht der unmittelbaren Natur, die Grundſatzloſigkeit, der Mangel an ſittlichem und patriotiſchem Kern, nach ihren Anerbietungen zu greifen; die franzöſiſchen Fürſten folgen ihren Eingebungen mit einer Ueberlegung, die das ſittliche Gegengewicht niederkämpft; der Herzog von Oeſterreich ſteht feige immer neben dem Starken und läßt ſich mitziehen; der päbſtliche Legat iſt der Meiſter, der dieſe Bewegungskraft in ſeine Hand zu nehmen und nach eigenem Sinne zu lenken denkt. Wie verhalten ſich nun zu den Irrungen und Ablenkungen dieſer Macht und zu der in ihr befangenen Welt der Politik die Menſchen, in denen das Feuer der Sittlichkeit und des ächten Patriotismus nicht ganz erloſchen iſt? Shakeſpeare hat in vier Abſtufungen dieſen Gegenſatz einer beſſeren Menſchheit jenen abhängigen Sklaven des Intereſſes gegenüber geſtellt.

Der junge Arthur iſt dieſer Welt der Schuld und der Selbſtſucht in unbefleckter Unſchuld gänzlich fremd. In dieſem Ringen der feindlichen Kräfte dringt nur der Misklang des äußeren Haders an

ſein Ohr und ſchon der iſt dem „heiligen Geſchöpfe“ unerträglich. Die Uebermacht der engelreinen, unverſuchten und unverſehrten Natur drängt das zarte Weſen aus der geräuſchvollen Welt, für die er kein Verſtändniß und kein Herz hat, frühe heraus; es iſt, als ob er ſeinem Hüter Hubert die Verſuchung zu einer üblen That hinwegräumen wollte, indem er ſich ſelbſt wohlwiſſend in die Gefahr der Selbſttödtung begibt, in der er erliegt. Es kommt in Shakeſpeare's Stücken häufiger vor, daß die kindliche Unſchuld in dieſer Weiſe einem tragiſchen Schickſale verfällt: es iſt ſo mit den Söhnen Eduard's in Richard III., mit dem kecken heldenmüthigen Knaben des Macduff, mit dem Mamillius im Wintermährchen und mit dieſem Arthur. Shakeſpeare hat grade dann dieſe Unſchuld immer in den allerreizendſten Farben gemalt; er hat nicht das leichteſte Stäubchen auf die ſittliche Unbeflecktheit dieſer Geſtalten geworfen, ja er hat jedesmal noch ein Intereſſe an der intellectuellen Begabung derſelben hinzugefügt; alle dieſe jugendlichen Weſen ſind von vorreifer Entwickelung und frühklugem Geiſte. Wie verträgt ſich der bedauernswerthe Untergang dieſer Geſchöpfe mit den Forderungen der poetiſchen Gerechtigkeit, die dem Dichter ſo ſehr am Herzen lag? Einer ſittlichen Gerechtigkeit konnten ſie nicht erliegen; wie könnte man der kindlichen Unſchuld Schuld leihen und Vergeltung üben, wo keine Thaten begangen ſind? Dem Dichter war gleichwohl, in dem hiſtoriſchen Stücke von Richard III. z. B., in dem Stoffe der Tod der Söhne Eduard's auferlegt; er konnte dem nicht ausbeugen. Was that er, um Gemüth und Phantaſie mit dem grauſamen Geſchicke auszuſöhnen? Er fügte ſich dem frommen Volksglauben, der da ſagt, daß Gott die liebſten Kinder immer am früheſten zu ſich nähme, und dem anderen, der in Richard mehrfach ausdrücklich ausgeſprochen iſt, daß frühkluge Kinder nicht alt würden. Er zeichnete dieſe ſchuldloſen Seelen gleich in ſo engelreiner Vollendung, daß ſie für dieſe niedere Welt zu gut erſcheinen, daß ſich zu dem Mitleid und Schmerz über ihren Ausgang das Wohlgefühl miſcht, ſie den rauhen Berührungen

dieſes Lebens entzogen zu ſehen. Und dieſer Dichter kam Voltaire wie ein trunkener Wilder vor!

Der ſchuldlos reinen Natur iſt es am beſten, den Beirrungen der politiſchen Welt entzogen zu ſein, das iſt eine Lehre, die ſelbſt der Meiſter aller Politik, Machiavelli, gelehrt hat. Aber nicht jeder iſt in der Lage, ihnen durch gewaltſame Schickſale entzogen zu werden, oder ſich ihnen freiwillig entziehen zu dürfen. Den edlen Salisbury theilt die ſittliche Natur und die politiſch-vaterländiſche Pflicht in ſeinem Inneren und bereitet ihm einen Seelenkampf, der zu Fehltritten verführt, die doch wieder kaum für Fehltritte gelten können; die rechte Linie des Handelns in ſolchen politiſchen Verwirrungen ſoll ausdrücklich als eine feine, als eine ſelbſt von dem richtigſten moraliſchen Sinne nicht immer richtig gefundene dargeſtellt werden. Als der Verrath Frankreichs an Conſtanze und Arthur begangen iſt, erſcheint Salisbury als der feinfühlige Mann, dem dieſe Unthat gerade an's Herz dringt; er blickt trauernd auf den beraubten Prinzen und hält ſeine Thränen nicht zurück. Als die Hinrichtung Arthur's zu ſeinen Ohren kommt, trennt er ſich raſch mit anderen Vaſallen von des Königs Sache; er will mit ſeiner reinen Ehre des Königs befleckten dünnen Mantel nicht füttern. Da ſie vollends vor Arthur's Leiche ſtehen, macht der Ausbruch ſeines ſittlichen Abſcheus vor dieſer Mordthat ſelbſt den Baſtard ſtumm. Er will ſeine Seele nicht in dem Dienſte eines ſo blutigen Mannes laſſen, der Geruch der Sünde erſtickt ihn, er gelobt dem Gemordeten Rache und tritt mit dem Feinde Englands, mit den Franzoſen, in Bund. Das moraliſche Zartfühl verlockt zu einer That, die im vaterländiſchen und politiſchen Sinne eine Freveithat iſt; aber der edle Mann thut ſie auch nicht ohne einen ſchweren Zweikampf zwiſchen Noth und biederer Rückſicht; der Sturm der Seele, die großen Triebe, die in ſeinem Buſen ringen, brechen in ein „Erdbeben von Edelmuth" aus und er beweint abgewandt die Schande der nothgedrungenen Wahl, des Vaterlandes Boden in den Reihen ſeiner Feinde zu betreten. Es

bedarf nachher kaum der Kunde, daß der widernatürliche Bund mit dem Landesfeinde ihm den Tod von eben dieſem fränkiſchen Dauphin droht, der ihm ſo große Worte der Bewunderung zollte, um ihn den Weg der „verdammten Flucht“ zurückmeſſen, die Bahn der Abirrung verlaſſen und in Gehorſam zu dem Könige und der Sache des Vaterlandes zurückkehren zu machen.

Der große Vaſall ſteht ſeiner bloßen geſellſchaftlichen Stellung nach der politiſchen Erwägung nahe, der kleinere Diener des Königs, Hubert, erſcheint nur in einem perſönlichen Verhältniſſe zu dem Könige; Salisbury ſieht ſich in bitterem Kampfe zwiſchen den Pflichten gegen das Vaterland und dem Triebe eines tieferregten Abſcheues, der auf ſittlichen Grundſätzen ruht; Hubert hat nur einen Kampf zwiſchen der gewöhnten Dienſtpflicht und einem halbwachen Gefühl und Gewiſſen zu beſtehen, das nie zuvor zur Rede gerufen war. Der gedankenloſe Mann der Lehnstreue, von ſeinem Könige in mündlichen Winken zum Morde, in ſchriftlichem Befehle zur Blendung Arthur's angeſtiftet folgt dem Gange ſeiner Gewohnheit am blinden Gehorſam, bis Arthur's Anblick und Flehen die ſchlummernde gute Natur in ihm wach ruft. Er ſucht nun dem eben ſo ſtumpfen, obwohl eben ſo wenig ganz unzugänglichen Gewiſſen des Königs nahe zu kommen, um die Rücknahme des Befehls zu erwirken oder für ſeinen Ungehorſam Entſchuldigung zu finden. Den ſcharfen Stachel des ſittlichen Bewußtſeins, das Salisbury dieſes Mordes wegen ſogleich von ſeiner Treue gegen den König ſchied, empfindet er nicht. Er fällt nicht, wie dieſer, im höheren Drange des Gehorſams gegen göttliche Satzung von dem Könige ab; er bewahrt ſich ſo vor dem Bruche mit dem Vaterlande, aber der Makel des Mordverdachtes bleibt auf ihm hängen, über den ihn die abgefallenen Vaſallen mit dem Tode bedrohen. Es iſt ſehr fein, wie hernach der Graf Melun die verrätheriſchen Mordplane des Dauphins gegen dieſe engliſchen Vaſallen verräth, zum Theil wegen ſeiner engliſchen Abkunft, zum Theil (dieſen Zug hat Shakeſpeare dem älteren

Stücke hinzugegeben) aus Liebe zu dieſem Hubert. Es wirft dieß eine Achtung auf den von ihnen zu leicht verworfenen Mann zurück, der nun in eben dem Grade, von der Seite ſeines edleren Gemüthes her, ihr Retter wird, wie er vorher durch den Anſchlag, den ihm der König auf ſein rohes Ausſehen bauend gegen Arthur auftrug, der Mitſchuldige an deſſen Tode ward.

Der jungfräuliche Arthur erlag unter den politiſchen Kämpfen, in die er geſtellt war; der männliche Salisbury wird durch moraliſches Feingefühl in ſeinen politiſchen Schritten, der rohere Hubert durch ſeinen treuen Dienſteifer in ſeiner höheren ſittlichen Pflicht beirrt; den Baſtard Faulconbridge führt ſein gerader vaterländiſcher Sinn, ein derber Verſtand und ein ſcharfer, aber nicht allzuzart gewobener ſittlicher Inſtinct durch dieſe Wirren mitten hindurch. Der Dichter läßt ihn nicht allein unverrückbar nach dem Leitſtern ſehen, der allein in dieſen Verwickelungen des politiſchen Lebens den Richtweg führen kann, ſondern er hat in ſeinem Charakter auch die Art von Natur bezeichnet, die zu dieſer ungeirrten Stellung in einem ſo ſtürmiſchen und gefahrvollen Meere die geſchickteſte iſt. Der Baſtard Faulconbridge iſt unter Shakeſpeare's Humoriſten derjenige, in dem der Dichter den ernſten und heiteren Sinn nicht wie in den meiſten übrigen geſondert (und den letzteren gewöhnlich im Uebergewichte,) ſondern in einer engen und ſteten gleichgewogenen Verbindung zeigt. Seine Redeweiſe durchweg, auch in den gehobenſten, feierlichſten Stellen, trägt die Manier des geſuchten, ſcharf zeichnenden, contraſtirenden Ausdrucks eines an Witz und bittere Sarkasmen gewöhnten Spötters. Aber da er durch das Geſchick gleich Anfangs in die rührige Staatswelt geſtellt iſt, ſo laſſen ihm die Thaten und Geſchäfte keine Zeit, dieſer munteren Ader zu fröhnen und ſein tiefer Ernſt zu wirken und zu ſchaffen hält daher dem müßigen Hange zu tändeln und zu ſcherzen überall die Wage. Sein Gang durch die tragiſchen, der komiſchen Laune ſo wenig Nahrung bietenden Ereigniſſe iſt ein umgekehrter, als der des Königs Johann. Dieſer beginnt

mit Kraft und königlichen Gedanken und endet in Schwäche, der Baſtard ſpringt leichtgemuth in das weite Leben das ſich ihm öffnet, und wächst fortwährend in Ernſt und Kraft bis zu einer tragiſchen Größe. Er blickt in ſeinem erſten Monologe ſcherzhaft auf ſeine neue Würde; ſeine Heiterkeit wird zu einer bitteren Ironie in dem zweiten Monologe (II, 2.) nach der leidigen Erfahrung des franzöſiſchen Treubruchs an Conſtanze; in dem dritten Monologe (IV, 3.) iſt er durch den trüben Verlauf der Dinge ſchon zu der ernſteſten Betrachtung geſteigert; und zuletzt nimmt er, in Kraft und perſönlicher Bedeutung immer ſteigend, die Leitung der großen Staatsangelegenheiten ganz an ſich und ſchließt mit dem tragiſchen Entſchluſſe, den Shakeſpeare in einer antiken Größe der Geſinnung allen ſeinen treuen Dienern, dem Horatio und Kent wie dieſem Philipp geliehen hat, ſeinem geſtorbenen Könige nachzufolgen. Das Metall, aus dem dieſe Geſtalt geformt iſt, iſt das ähnliche männiſche Weſen wie in Johann. Das ältere Stück hat den Stempel dieſes Charakters ſchon geliefert, Shakeſpeare hat ihn zu einem wahren Kunſtwerke erſt ausgearbeitet. Schon dort iſt er geſchildert als ein kühner Tollkopf, rauh und waghalſig; er iſt ein wilder, unerſchrockener Krieger, deſſen Trotz zu ſtolzer Prahlerei anſchwillt, von geradem, derbem Naturſinn, von grobkörnigem Verſtande und ebenſo geköperten Sitten, der Gegenſatz gegen die ſchlauen, wägenden Diplomaten, gegen die treubrüchigen Zungendreſcher, gegen alle Modeſitte und Convenienz, ein Baſtard der Zeit, die auf alle dieſe Künſte geſtellt iſt, wie er ein Baſtard von Geburt iſt. Shakeſpeare iſt auch in dieſem Charakter mit dem Gedanken über Schein und Weſen, über ächte Natur und Convenienz und Vorurtheil beſchäftigt. Faulconbridge iſt in dem ſeltenen Falle, zwiſchen der ächten Geburt von einem gleichgültigen Vater oder der unächten von dem berühmten Richard Löwenherz gleichſam wählen zu dürfen. Gleich dieſe erſte Einführung entwickelt ſeinen Charakter, der an weſenhafter Ehre mehr als an conventionellen Formen hängt. Er iſt eingebildeter auf die in den

Augen der Welt ſchimpfliche Erzeugung von einem ruhmvollen und großen, als auf die ehrenvolle legitime Abſtammung von einem unbedeutenden Vater; er hat lieber ein Vollgeſicht von dem kräftigen Helden anerzeugt, als ein Halbgeſicht wie ſein Bruder aus geſetzlicher Geburt. Sein häuslicher Fall hat eine Aehnlichkeit mit dem geſchichtlichen Verhältniſſe König Johann's. Er iſt der älteſte Sohn und Erbe ſeines angeblichen Vaters, aber der jüngere Bruder klagt ihn der Unächtheit an und bedroht ſo ſein Erbe. Der Baſtard möchte gern die Ehre ſeiner Mutter und ſein Vermögen bewahren, gern auch einen ſo glorreichen König zum Vater haben. Sein derber Sinn entſcheidet für die Pietät gegen einen ſo edlen Vater und eine angeborene Ehre, die ihn zu höheren Ehren zu rufen verſpricht, wider die Aechtheit der Geburt, wider die Ehre der Mutter, wider Erbſchaft, Beſitz und Intereſſe. Er gefällt ſich, wie ſich auch Johann nennt, Herr ſeiner ſelbſt zu ſein und ſein Glück ſeinen Verdienſten zu verdanken, wie es Johann konnte, wenn er in ſeinem königlichen Berufe ſo großſinnig aushielt wie im Anfang. Die gröbere Moral des Baſtards paßt auf beide gleichmäßig, die er als ſeinen Katechismus ausſpricht: „Was iſt's? ſagt er, ein bißchen über, ein bißchen neben das Recht, dem Fenſter hinein oder über die Hecke; wer nicht bei Tag kann gehen, muß in der Nacht, und haben iſt haben, wie man es auch erhält. Nah oder weit vom Ziele, wohl gewonnen iſt immer wohl geſchoſſen". Es iſt dieſem weltſinnigen, nicht liebenswürdigen aber achtungerzwingenden, von einer ſubtilen Moral ſehr weit entfernten, aber aller Unehrbarkeit noch viel unzugänglicheren Manne gemäß, daß ihm der Dichter nur gelegentlich einfallen läßt, fromm zu ſein; daß er ihm eine übermäßige Ehrfurcht vor der Kirche ſo wenig beilegt wie Johann; daß er des Königs Befehle, die Geiſtlichkeit zu brandſchatzen und ihre Säcke zu ſchütteln, zweimal mit Freude und Erfolg ausführt; daß er den Trotz ſeines Fürſten gegen den Pabſt, den jener nur in ſeinem Glücke wagt, in Gefahr und Unglück nur in ſo ſchnöderem Widerſpruche aufrecht hält. Wenn der engliſche

Nationalcharakter perſonificirt gedacht werden, wenn man ſich den Begriff von John Bull nach dem damaligen Stande der Volksbildung und des Volkslebens entwerfen ſollte, ſo würde man ſagen, daß in dem planen, plumpen, anſpruchloſen Faulconbridge, dieſem ungeſchmückten Gradaus von geſundem Menſchenverſtand, derber Tüchtigkeit und natürlichem Wohlgefühl und Witz, die Züge des engliſchen Volkes ſo zuſammengefaßt ſind, wie es gerade in einem Trauerſpiele dieſes Inhaltes verlangt wird, wo dieſem Vertreter der Nation die Aufgabe geſtellt iſt, im Sinne des Volkes ſich in den kitzlichen politiſchen Händeln zu entſcheiden, in denen ſich die Schlechten verderben und die Guten verwirren.

Folgen wir zum Schluſſe dieſem ächten Sohne Englands auf ſeinem Wege durch die unebenen Wilderungen der Politik, in die ihn ſeine anfängliche verwandtſchaftliche Verbindung mit dem Könige mitten hinein reißt. Er beſpiegelt ſich zuerſt in ſeiner Ritterwürde, in der neuen Vornehmheit, die ihm nie zu Geſicht ſtehen wird; die ächten Söhne der Zeit und ihre Sitten, die er ſich nun aneignen ſoll, ſind ihm ſo zuwider wie ſein ſchwächlicher Bruder; er will ſich aber auch mit dieſem Giſte nur vertraut machen, nicht um Betrug zu üben, ſondern um ihn zu meiden. Er macht dann den Lauf des Krieges mit bis zu dem Bunde Johann's mit Frankreich, der England um einen Theil ſeines Beſitzes und Conſtanze um Frankreichs Hülfe bringt. Parteilos ſpricht er hier das Urtheil des unbeirrten Gradſinnes über dieſes tolle Bündniß, in dem Johann ſeine Habe theilt und Frankreich ſeine Ehre beſudelt. Sein Selbſtgeſpräch am Ende des 2. Actes, ganz Shakeſpeare's Zuſatz, bezeichnet ſcharf den Gott dieſer Welt, den Eigennutz, der alle dieſe Knoten ſchürzt und löst; er ſelbſt will ihn anbeten, da er ſieht, daß Alles dieſem Abgott huldigt. Aber damals, als er für die luſtige Ehre ſeinem Bruder ſein Land dahin gab, hat er ſchon zu gut bewährt, daß er zu dieſem Götzendienſte nicht im Ernſte geſchaffen iſt. Das alte Stück macht Faulconbridge in dieſer Scene verliebt in Blanca; Shakeſpeare hat

dieſen Zug einſichtig hinweggelaſſen, damit des Baſtards Urtheil, das uns in allen dieſen Händeln leiten ſoll, nicht durch perſönliches Intereſſe irgendwie verſehrt werde; ſein grimmiger Ausfall auf Oeſterreich, im Sinne der Feindin Conſtanze, bleibt ſo der ganz reine Ausdruck des ehrenhaften Misfallens an unnatürlichen Verbindungen, ja der Freude an ihrer Störung und der Abſicht auf ihre Auflöſung. Es kommt die Zeit, da die Vaſallen von Johann abfallen über Arthur's Mord. Er ſteht erſchüttert über dem blutigen und verdammten Werke, aber er hütet ſich, ehe er vollen Aufſchluß hat, den Baronen Recht zu geben. Er will ſie nicht noch mehr reizen zu dem Schritte des Abfalles vom Vaterlande, den er nicht billigen würde, ſelbſt wenn der Mord erwieſen wäre. Dafür kehrt er auf Hubert die ganze Verdammniß ſeines Urtheils, wenn er die That gethan; er glaubt der Stimme der Ehre, da Hubert ſie leugnet. Seine Treue zu dem Könige geht weiter, als daß er ſie, wie Salisbury, um eine unerwieſene Anklage brechen möchte; nie wäre ſie ſo weit wie Hubert's gegangen, einen Befehl oder Wink, wie den zu Arthur's Morde, ſchweigend und folgſam hinzunehmen. Wie verwickelt aber der Fall iſt, das empfindet der ſonſt ſeines Weges ſo ſichere Mann nicht weniger als die anderen; er fürchtet, ſich in den Dornen und Gefahren dieſer Welt zu verlieren; er preiſt den glücklich, deſſen Gurt und Mantel in dieſem Wetter aushält; er ſieht, daß auf keiner Seite viel Ehre und Segen zu holen iſt. Er zeigt es gleich bei dem folgenden Anlaſſe, wie wenig er, des Königs treueſter Diener, des Königs Schmeichler iſt. Er verhehlt ihm nicht ſeinen politiſchen Tadel über das ſchmähliche Bündniß mit Rom; dem Patrioten dünkt es unleidlich, daß Angriffswaffen mit guten Worten und Vergleichen begegnet werde, daß ein ſeidener verhätſchelter Junge, wie der Dauphin, ſeinen Muth auf dieſem kriegeriſchen Boden weiden ſoll! Er ruft des Königs alte Unerſchrockenheit und ſein Vertrauen zurück und tritt ſtellvertretend in dieſe Eigenſchaften ein, da er ſie in dem Könige verloren ſieht. Nicht der König, aber Er iſt's,

der nun wachſam wie der Adler über ſeiner Brut ſchwebt, um herabzuſchießen auf Alles, was ſich dem Neſte nahet. Er eilt, ſo viel an ihm liegt, das Bündniß zwiſchen ſeinem Könige und dem Pabſte zu zerſtören, wie er früher den Frieden zwiſchen ihm und Frankreich ſtörte; zugleich ruft er die abtrünnigen Großen zur Pflicht und zur Scham, die „Neronen, die den Schoos der Mutter England zerfleiſchen wollen". Und ſo iſt auch ſeine Mahnung an ſie, als ſie reuig zurückgekehrt ſind, Zerſtörung und Schmach mit ihm aus dem ſchwachen Thore des erſchlafften Landes zu ſtoßen. Ueberall identificirt er, ſo lange des Königs Gebot nicht mit dem göttlichen Gebote in Streit kommt, den König mit dem Vaterlande. Dem König fängt ſein Unſtern an zu leuchten, als er ſich an ſeinem Vaterland durch den franzöſiſchen Heirathsbund verſündigt; er fällt ſeinen tragiſchen Fall auf Anſtiftung der Kirche, da er das Vaterland an eben dieſe Kirche verräth; und ebenſo kann auch bei Conſtanzens Kronanſpruch kein Segen ſein, da ſie mit dem Landesfeinde im Bunde iſt. Des Königs Fehler am Vaterlande alſo fällt auf ſein Haupt; dagegen ſoll des Königs Fehler, iſt Faulconbridge's Meinung, nicht von dem Vaterlande gebüßt werden. Er hält daher treu bei ihm aus durch dick und dünn; „ein wenig über, ein wenig neben das Recht" gilt ihm gleich; Erhaltung und Stärke des Landes iſt ihm mehr als die Rechtmäßigkeit der Krone, die er bei Arthur ſieht; viele tauſend Sorgen ſieht er in der höchſten Verwickelung zur Hand, aber die größte iſt ihm, daß der Himmel drohend auf dieß Vaterland herabſieht. In dieſer Lage handelt er nach dem Baconiſchen Spruche: „der Welt wartet die Gottheit, du warte des Vaterlands!" Zu ſeiner Rettung ſpannt ſich ihm jeder Nerv an und am meiſten dann, als er den König am meiſten verfallen ſieht. Das Vaterlandsgefühl hält ihn beim König, wo den edlen Salisbury das Rechts- und Sittengefühl von ihm löst; Jeder von beiden weiß, daß er nur halbwegs auf rechtem Wege iſt; der Baſtard verflucht den Mord und verwünſcht die Unterwerfung unter Rom, Salisbury beweint mit

männlichen Thränen die Nothwendigkeit eines Staatsverbrechens, mit dem er den Staat erretten will. Der moralliſch feiner fühlende Mann macht den gröberen politiſchen Fehler, der gröbere Politiker ſteht auf der ſittlich unreineren Seite, aber in völliger Unerſchüttertheit der Ueberzeugung, daß in ſolchen Conflicten das Vaterland und ſeine Selbſtändigkeit und Erhaltung der einzige Wegweiſer ſei, dem man folgen müſſe, daß für den Patrioten der Grund aller Tugend die ausharrende Beſtändigkeit iſt, die im Dienſte des Vaterlands ſelbſt der ſittlichen Uebertretung einen Adel verleihen kann. Er hat den Eigennutz, das Intereſſe, den Vortheil als den Stern entdeckt, der über der politiſchen Welt lenkend gebietet; ſoll es ſo ſein, dann ſei in letzter Inſtanz der Vortheil des Vaterlandes der, vor dem jeder andere ſchweige. Darum ſoll in der Meinung des Dichters wie ſeines Faulconbridge nicht fremde Politik und nicht das Schwert des Feindes einheimiſche Schäden heilen. Die herzliche Eintracht mit einem natürlichen Gegner läßt er nicht gelten, und die heimiſche Unzufriedenheit im Bunde mit fremder Propaganda, ſei es auch gegen innere Willkür und Tyrannei, iſt ihm ein Anblick voll Unehre und Schmach. Eine prachtvoll einprägliche Lehre für uns Deutſche, für die erſt Staat, Politik und gemeinſames Volksthum und Volksglück beginnen wird, wenn wir den Schluß dieſes Stückes, der zugleich ſeine Seele iſt, verſtehen, auf uns anwenden und nach ihm handeln wollen:

Dieß England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers ſtolzen Füßen liegen,
Als wenn es erſt ſich ſelbſt verwunden half.
Nun dieſe ſeine Prinzen heimgekommen,
So komme nur die ganze Welt in Waffen,
Wir trotzen ihr; nichts bringt uns Noth und Reu,
Bleibt England nur ſich ſelber immer treu.

3. Luſtſpiele.

Die vier Luſtſpiele, in denen Shakeſpeare im Vergleich zu ſeinen früheren Komödien eine höhere Stufe der Feinheit und Eleganz erſteigt, in denen ſein Witz und ſeine frohe Laune am munterſten ſpielt, in die am wenigſten ernſte Momente eingegangen ſind, welche den komiſchen Grundton ſtören könnten, liegen an der Grenze der zweiten und dritten Periode ſeiner Dichtung nahe bei einander. Die luſtigen Weiber von Windſor ſind dem Epiloge zu Heinrich IV. zufolge erſt nach dieſem Stücke (1598) und vor 1602 geſchrieben, wo ſie zuerſt im Drucke erſchienen. Wie es euch gefällt iſt in Meres' Verzeichniſſe Shakeſpeare'ſcher Stücke von 1598 noch nicht erwähnt und muß daher zwiſchen dieſes Jahr und 1600 fallen, wo es in einer Notiz der Buchhändlerregiſter vom 4. Auguſt genannt iſt. Viel Lärmen um Nichts iſt in den Verzeichniſſen der Buchhändlergilde ganz gleichzeitig aufgeführt; und Was ihr wollt fällt nach den übereinſtimmenden Urtheilen faſt aller Editoren gleichfalls in das Jahr 1600 oder 1601. Im nächſten Gefolge dieſer heiteren Gruppe trägt Maaß für Maaß, etwas ſpäter um 1603 entſtanden, ſchon den Anſtrich eines ernſteren Schauſpiels, das uns nach Zeit und Charakter aus dieſer Periode Shakeſpeare's und von dieſer Luſtſpielreihe aus in die Tragödien der dritten Periode in einem ungezwungenen Uebergange hinüberleiten mag. In den vier Luſtſpielen herrſcht die Proſa ſehr entſchieden vor,

wie nicht leicht in anderen Stücken unſeres Dichters, die von dem Zeitpunkte der Entſtehung eben dieſer Gruppe entfernter liegen; der Freiheit des Dialoges und der Beweglichkeit des Witzes gibt dieſer in Shakeſpeare's Feder ſo meiſterhafte Vortrag in ungebundener Rede außerordentlich zu.

An der Grenze, an der wir aus dieſem Kreiſe der Shakeſpeare'ſchen Luſtſpiele mit dem letztgenannten Schauſpiele, Maaß für Maaß, ausſcheiden werden, das wie kaum ein anderes Stück des Dichters eine Mitte zwiſchen Luſtſpiel und Trauerſpiel hält, fühlen wir uns unwillkürlich aufgefordert, einen prüfenden Blick auf die verſchiedenen dramatiſchen Gattungen zu werfen: wie ſie ſich unter Shakeſpeare's Händen geſtaltet haben, und ob in Bezug auf ihre Unterſcheidung ein Geſetz, und welches Geſetz ſich aus ſeiner Uebung ableiten läßt. Aus dieſer Betrachtung ergibt ſich in der That eine äſthetiſche Theorie von ſo viel Einfachheit als Tiefſinn, die uns zugleich in die ethiſche Theorie, in die Grundanſicht des Dichters von der ſittlichen Natur des Menſchen einführen kann. Beide Theorien ſind ſo außerordentlich plan, der praktiſche Theil der Kunſt und des Lebens iſt ſo ſehr der Urheber derſelben, daß man ſagen muß, ſie ruhen, wenn nicht ausſchließlich, ſo doch weit mehr auf reiner Anſchauung und geſundem Inſtincte als auf abgezogener Betrachtung. Das Gefühl des Menſchen von ſeinem Werthe und ſeiner Beſtimmung gilt Shakeſpeare für den eigentlichen Grund und Boden, in dem alle menſchlichen Tugenden und Laſter ihre Wurzel haben. Wo es ſich zu dem reinen, edlen Selbſtgefühle ausbildet, wie in jenem Heinrich Monmouth, in jener Portia, oder in dem Leonatus Poſthumus in Cymbeline, die durch Prüfungen und Schwankungen zu dem ſchönen Gleichmaaße zwiſchen Ueberſpannung und Erſchlaffung, zwiſchen Freiheit und Zwang, zwiſchen menſchlicher Zügelloſigkeit und Willenloſigkeit, zwiſchen Scherz und Ernſt gelangen, dort ſieht Shakeſpeare des Menſchen Weſen und Natur auf ihrem Gipfel, und von den Erſcheinungen dieſer Art führt er in Schauſpielen, die den ernſten Gang

des Trauerſpiels und den heiteren Ausgang des Luſtſpiels haben, in gleichmüthig ernſter Stimmung hinweg. Wo ſich jenes Selbſtgefühl zu Selbſtſucht, zu Ehrgeiz, zu Ruhmbegierde, zu jenen mächtigen Leidenſchaften ſteigert, die ſich ſelbſt überſtürzen und zu unſeligem Ende kommen, da tritt für die dichteriſche Darſtellung das Trauerſpiel ein, in dem uns der Dichter die Größe und die Gefahr dieſer überhobenen Menſchennatur mit weiſe gewogener Bewunderung und Warnung vorzeichnet. Wo dagegen das Selbſtgefühl des Menſchen zu Eigenliebe, zu Eitelkeit und Einbildung herabſinkt, wo die Leidenſchaft in's Kleine zuſammenſchrumpft und die Geringfügigkeit der Zwecke mit der Wichtigkeit des Beſtrebens in Widerſpruch tritt, da ſtellt ſich das Luſtſpiel als die von der Natur gebotene Gattung ein, in welcher der Dichter die Kleinlichkeit und Lächerlichkeit dieſer verengten Menſchheit, ihre Grillen, ihre Fehler und Schwächen mit unbeſtochenem Gerichte trifft, aber dabei zugleich mit einer Gutartigkeit, Milde und Nachſicht verfährt, die der Gebrechlichkeit der menſchlichen Natur überall ſchonende Rückſicht trägt und die dem Dichter deſto mehr Ehre macht, je ſtrenger überall ſeine Anſicht von des Menſchen ſittlicher Verpflichtung iſt.

Es iſt nicht ſchwer, Shakeſpeare's ächte tragiſche Charaktere und die Beweggründe ihrer Handlungen faſt durchgehends auf den Einen Grundbegriff der Selbſtſucht, die komiſchen auf den Begriff der Eigenliebe zurückzuführen; die Spielarten und Schattirungen dieſer Eigenſchaften bilden dann die Mannichfaltigkeit in dieſer Uebereinſtimmung. Was das Luſtſpiel angeht, mit dem wir es hier zunächſt zu thun haben, ſo konnten wir es bereits früher, und werden es auch weiterhin überall damit beſchäftigt finden, die Selbſtliebe, ihre Selbſttäuſchungen und ihre Verſuche Andere zu täuſchen, aufzudecken, den Widerſpruch zwiſchen wirklichem und vorgegebenem Charakter zu enthüllen, die Eitelkeit auf eingebildete, die Einbildung auf eitle Gaben zu entlarven. Von den Stücken der erſten Periode abgeſehen, iſt in den beiden Veronefern die ſcharf geprägte Eigenliebe des

Proteus der Mittelpunkt der Handlung. In Verlorener Liebesmühe äußerte ſich die Eigenliebe in der ſelbſtgefälligen, eitlen Ruhmſucht der Navarreſer Herren und ihrer verzerrten Seitenſtücke. In Ende gut Alles gut hat der tiefere Zug der ſtolzen Selbſtgenügſamkeit in Bertram den Luſtſpielcharakter ſogleich beeinträchtigt. In den luſtigen Weibern werden wir ſehen, daß die unſchädlichere Seite von Falſtaff's Selbſtſucht, die Einbildung auf ſeine Perſon, die lächerlichen Vorfälle begründet. Feiner und zuſammengeſetzter iſt die Natur der drei weitern reinen Luſtſpiele, die uns zunächſt zur Betrachtung vorliegen. In Wie es Euch gefällt kehrt ſich das Luſtſpiel ſtrafend nur gegen den Mädchenſtolz der Phöbe und die Eigenliebe, die in dem blaſirten Jacques Schiffbruch gelitten hat; den Charakter der Hauptfiguren werden wir grade aller Eigenliebe entgegengeſetzt, die kleine luſtige Verwickelung daher auch nur in einem wohligen Humore ausgeführt finden, der für das Stück mehr den Namen eines Paſtorals in Anſpruch nimmt. In Viel Lärmen um Nichts iſt auf den Grund der Selbſtliebe bei Claudio die Empfindlichkeit des Ehrgefühls und auf dieſe ſeine veränderliche Laune aufgezogen, bei Benedict und Beatrix die Verachtung gegen das andere Geſchlecht, und der wankelmüthige Abfall von ſich ſelbſt, der die Frucht dieſes überſpannten Hochmuths iſt. In Was ihr wollt vollends werden wir es am deutlichſten erkennen, wie die Eigenliebe in den verſchiedenſten Abſtufungen, in ihren gröbſten und feinſten Zügen, den Kern der vortretendſten Charaktere bildet und wie ſie in den Grundgedanken des Stückes tief einverwebt iſt. Denn überall, dieß ergibt ſich ſchon aus den Winken die wir im Voraus über die letztgenannten Stücke geben, wie es ſich uns aus früheren Analyſen ergab, überall iſt jener Grundzug der eigentlichen komiſchen Charaktere in Shakeſpeare's Luſtſpielen in eine beſondere ethiſche Situation verflochten, verſchieden und anders geſtaltet nach der Idee, die, trotz der gefliſſentlichſten Entfernung aller Lehrbetrachtung, die Komödien des

Dichters ebenſo durchdringt und zuſammenhält wie die Trauerſpiele.

Man könnte es unnatürlich finden, daß Shakeſpeare bei den zwangloſen Handlungen ſeiner Luſtſpiele überall nach ſolch einem beſtimmten, im voraus gefaßten Gedanken gearbeitet haben ſollte. Wir haben aber auch, wenn wir von den leitenden Ideen Shakeſpeare'ſcher Stücke reden, nie ſagen wollen, daß den Dichter bei irgend einem ſeiner Werke eine abſtracte Idee in Bewegung geſetzt, der er dann in ſyſtematiſcher Berechnung und Vorüberlegung einen poetiſchen Körper übergeformt habe. Der Dichter hatte große innere Erfahrungen gemacht, über die er mit ſich zu Rathe gegangen war; er las Darſtellungen in Gedichten, Schauſpielen und Romanen, oder er beobachtete in der Geſchichte der Gegenwart und Vergangenheit Ereigniſſe und Verhältniſſe, die zu ihm ſprachen, die für ihn innerlich lebendig waren, weil er ein Entſprechendes in ſich, ſeiner Natur oder ſeinem Leben beſaß, das ſie ihm aufhellte; ſolche aufgenommene und erlebte, durch beiderlei Art von Empfängniß deſto lebhafter wirkende Eindrücke griff er für ſeine Dramen auf und rundete ſie künſtleriſch ab. Und bei dieſem Geſchäfte allerdings beſaß er in einer wunderbar glücklichen Miſchung die Gabe, jeden Theil der Dichtung auf eine Grundanſchauung des gegebenen Gegenſtandes zurückzubeziehen und jeden Charakter in einem beſtimmten Verhältniß dazu zu bilden, ohne gleichwohl dieſe ordnende Hand in der Maſchinerie ſeiner Werke mehr durchblicken zu laſſen, als ſich mit der dichteriſchen Täuſchung vertrug. Dieſe Grundanſchauung iſt nie von abſtract philoſophiſcher, ſondern immer von ſittlich pſychologiſcher Natur. Dem lichtvollen Geiſte des Dichters konnte keine Erzählung oder Fabel, die ſich zu dramatiſcher Behandlung eignete, entgegentreten, ohne daß er in den Verhältniſſen und Menſchen, aus denen die Handlung erwächst, gewiſſe Bedingungen entdeckte, unter deren Vorausſetzung allein ſolch eine Handlung möglich oder wahrſcheinlich war. Eben dieſe Bedingungen zu erfaſſen, ſie möglichſt auf eine

Hauptbedingung, auf eine gegebene Naturanlage oder Charakterbildung der Handelnden zurückzuführen und alles Zufällige dabei möglichſt zu entfernen, dieß iſt es weſentlich, was den Stücken Shakeſpeare's die geiſtige Einheit gibt, die wir nachzuweiſen ſuchen und die doch nirgends der lebendigen Mannichfaltigkeit oder plaſtiſch-künſtleriſchen Darſtellung den geringſten Eintrag thut. Es iſt nachweisbar, daß Shakeſpeare in einzelnen Quellen zu ſeinen Luſtſpielen auf ſo grelle Moraliſation ſtieß, daß er ſich, um mit ſeinem Probſtein zu reden, das Schienbein daran anſtoßen mußte; er ließ dann die Sittenpredigt liegen, aber den ſittlichen Gedanken hielt er feſt, und feſter als ſeine Quellen bildete er ſeine Charaktere aus nach dem Einen Grundzuge des Weſens hin, der allein dieſe oder jene Handlungen durch dieſe oder jene Menſchen erzeugen konnte. Wer in ſolcher Weiſe, mit Wahrheitsſinn und Menſchenkenntniß, nach dem Weſen einer gegebenen, künſtleriſch darzuſtellenden Handlung oder Fabel zu ſuchen verſteht, der wird immer und nothwendig auf einen ſolchen ſittlich pſychologiſchen Kern ſtoßen, den wir in allen Shakeſpeare'ſchen Werken finden. Seine Zeitgenoſſen begriffen dieß wohl im Geiſte, aber nicht im Herzen; ſie verſtanden von einer richtigen Regel nicht den richtigen Gebrauch zu machen. Gleichwohl wußte die äſthetiſche Geſetzgebung der Zeit nicht anders, als daß jedes Schauſpiels, auch jedes Luſtſpiels Zweck war, irgend eine ſittliche Anſchauung an die Kurzweil und an das Ergötzen zu knüpfen, womit man die müden Geiſter der Zuſchauer erfriſchen und Sorgen und Gemüthsſchwere erleichtern wollte. Thomas Heywood fand ſogar, daß ſelbſt die Einführung von Verliebten und Narren in den Luſtſpielen dazu beſtimmt ſei, thörichter Liebe zu ſpotten und die Einfalt und Verkehrtheit der Menſchen zu heilen. In dieſem nüchternen Sinne moraliſiren Shakeſpeare's Stücke nie und nirgends. Sie entwickeln eine gegebene Handlung, ſie gruppiren um dieſelbe Menſchen von ſolcher Natur, wie ſie zu dieſer Handlung nothwendig ſind, ſie geben dieſen handelnden Figuren die Beweggründe, die die Be-

dingung einer ſolchen Handlung ſind; und nur in der Würdigung und Schätzung dieſer Beweggründe iſt der ſittliche Geiſt des richtenden Dichters zu erkennen.

Eine nähere Betrachtung unſerer Luſtſpiele wird uns dieſe Sätze in den feinſten Ausführungen erläutern.

Die luſtigen Weiber von Windſor.

Wir ſtellen in unſerer Gruppe Die luſtigen Weiber von Windſor, weil ſich das Stück der Lancaſter'ſchen Tetralogie an- oder einreiht, voraus, obgleich es ſchwerlich das früheſte in der Reihe iſt. Halliwell zwar, indem er die älteſte Ausgabe des Stückes (1602. 4°.) in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft abdrucken ließ, ſuchte die Entſtehung Heinrich's IV. und ſo auch dieſes Luſtſpiels bis auf 1592—93 vorzuſchieben, weil in dem erſteren Jahre ein deutſcher (Würtembergiſcher) Herzog in Windſor war, dem durch einen Paß von Lord Howard freie Poſtpferde zugeſichert waren, ein Ereigniß worauf in unſerem Stücke (IV, 3.) angeſpielt ſcheinen könnte. Indeſſen kann dieſer Vorfall auch Shakeſpeare aus früherer Erinnerung vorgeſchwebt haben, kann ihm auch ganz unbekannt geweſen und die geglaubte Anſpielung ein bloßer Zufall ſein. Alle innere Gründe ſind gegen die Annahme, daß die luſtigen Weiber früher als der Schluß der Lancaſterhiſtorien (1599) fallen ſollten. Die Geſtalt, in der wir das Stück heute nach dem Texte der Folioausgabe von 1623 leſen, trug es augenſcheinlich nicht in ſeinem erſten unvollſtändigeren Entwurfe, der uns in der erſten Quartausgabe erhalten ſcheint. Von den Ungenauigkeiten des Textes dieſer Skizze fällt unſtreitig vieles dem unrechtmäßigen Herausgeber, die Nachläſſigkeiten der Compoſition doch wohl einer haſtigen Ausarbeitung des Stückes zur

Laſt, von deſſen improviſirter Entſtehung uns eine ſpätere Ueberlieferung unterrichtet.

Im Jahre 1702 hat John Dennis Die luſtigen Weiber von Windſor, die in Carl's II. Zeit ſehr beliebt waren, umgearbeitet in ein Stück: the comical gallant. In ſeiner Widmung ſagt er, Shakeſpeare's Stück ſei auf Verlangen der Königin Eliſabeth geſchrieben worden und zwar in der kurzen Zeit von vierzehn Tagen; Rowe gab zu dieſer Ueberlieferung den Umſtand hinzu, daß ihr Verlangen geweſen ſei, Falſtaff in Liebe zu ſehen. Dieſe Tradition hat etwas ſo glaubliches, daß ſelbſt die ſtrengſten der engliſchen Kritiker ihr das Ohr nicht ſchließen mögen. Für ihre Richtigkeit ſpricht ſchon dieß, daß unter allen Stücken aus Shakeſpeare's reiferer Zeit dieß Luſtſpiel bei weitem das leichteſtwiegende iſt. Es iſt ohne jeden tieferen Hintergrund und ohne allen idealen Gehalt entworfen, ohne alle pathetiſche Erhebung, ohne ernſte Stellen, faſt ganz in Proſa geſchrieben; es iſt das einzige Stück des Dichters, in dem die Intrigue entſchieden vorwiegt über die Charakteriſtik, das einzige, das ſich in den Schichten ſchlicht bürgerlicher und ganz heimatlicher Geſellſchaft bewegt. Was man gegen die Ueberlieferung anführen könnte, iſt dieß, daß das Stück in einem beſtimmten Zwecke als Gegenſtück zu Heinrich V. geſchrieben ſcheint, in deutlicher Fortſetzung des Gegenſatzes der ſittlichen Entwickelung Falſtaff's und Heinrich's, den der Dichter ſchon im zweiten Theile Heinrich's IV. begonnen hatte. Dieß iſt der Geſichtspunkt, in welchem wir dieſe Komödie ausſchließlich beſprechen werden, die außerdem, ſo bühnengerecht und ſo voll komiſcher Kraft ſie iſt, für unſere Art der Betrachtung wenigen Stoff darbietet. Iſt die Aufgabe von der Königin Shakeſpeare auferlegt worden, ſo wäre es nur ein Beweis mehr, wie gewandt er ſich zu helfen wußte, wie wenig er ſich bei einem ſo oberflächlichen Thema begnügte, wie er ihm eine tiefere ſittliche Beziehung und die innerſte Verbindung mit ſeinen ſelbſtändigen Arbeiten und mit dem ethiſchen Gedanken gegeben, der ihn dort bewegt hatte.

Stehen Die luſtigen Weiber von Windſor in einem inneren Verhältniſſe zu den Stücken, in welchen Falſtaff auftrat, ſo iſt es nöthig, zuerſt äußerlich den Punkt nachzuweiſen, an dem ſich dieſes Luſtſpiel, nicht gerade in die Reihe der anderen Stücke, aber in die Ordnung ihres Inhaltes einſchiebt. Halliwell findet es natürlich, daß die Vorgänge deſſelben nach Falſtaff's Verbannung vom Hofe fielen. Dem iſt ſchon in der älteren Ausgabe eine Stelle entgegen, wo Falſtaff unter Herne's Eiche ausruft: Ich wette, der tolle Prinz von Wales ſtiehlt ſeines Vaters Wild. Aber auch in der letzten Bearbeitung ſpricht Meiſter Bach ſehr deutlich zu Falſtaff von ſeinen großen Verbindungen, von ſeinem Anſehen durch Rang und Perſönlichkeit; und Falſtaff ſelbſt ſagt, wenn ſeine Verwandlung in die dicke Hexe (Gillian von Brentford, eine bekannte Perſon in der Literatur des 16. Jahrhunderts) am Hofe kund würde, ſo würden ſie ihn aus ſeinem Fette ſchmelzen und Stiefel mit ihm ſchmieren, würden ihn mit ihrem ſpitzen Witze geißeln, bis er eingeſchrumpft wäre wie eine gedörrte Birne. Das Verhältniß zu dem Prinzen muß alſo noch beſtehend gedacht werden; allein Falſtaff ſteht von ihm getrennt wie im zweiten Theile Heinrich's IV. Nimmt man an, der Zeitpunkt unſeres Luſtſpiels ſei unmittelbar vor den Tod Heinrich's IV. gelegt und ſpiele nur die Scenen Falſtaff's mit Schaal an einem andern Orte und unter neuen Verhältniſſen fort, ſo löſen ſich die Schwierigkeiten alle auf, ſobald man ſich nur die Zweifel über einige Figuren hinweggeräumt hat. Ob der Page Falſtaff's derſelbe iſt, der in Heinrich IV. um ihn und in Heinrich V. um die Piſtol und Nym iſt, iſt unſicher; man nimmt es am beſten ſo; der Dichter mochte natürlich nicht die ausdrücklichen Beziehungen dieſes Luſtſpiels zu den ganz verſchiedenartigen hiſtoriſchen Stücken und die Vorausſetzung der Bekanntſchaft mit den Charakteren unnöthig häufen. Daß Shakeſpeare der Dienerin des Dr. Cajus den Namen Quickly (Hurtig) gegeben, wie der Wirthin in Heinrich IV., iſt auffallend; daß er eine ganz andere Geſtalt in ihr meinte, iſt klar. Nicht

allein ſind ihre äußeren Verhältniſſe ganz anders, nicht allein iſt ſie Falſtaff am Anfange ganz unbekannt, ſondern auch ihr Charakter iſt weſentlich verſchieden; von ähnlicher Natureinfalt zwar, aber dabei gewürfelt, gelehrig, anſtellig, wie die alberne betrogene Frau und Wittwe in Caſtcheap nirgends erſcheint. Um Falſtaff ſelbſt herum iſt Alles deutlich. Der Feldzug nach dem Norden iſt vorüber, Falſtaff ſchleppt ſich noch mit zehn Pfund wöchentlichem Lohn herum, die Piſtol und Nym ſind „außer Dienſt" und völlige Spitzbuben geworden, Falſtaff muſtert ſie aus, den „verwitterten alten Diener" Bardolph, mit dem er ſo lange Jahre gelebt, gibt er als Küfer dem Wirth zum Hoſenbande ab. Die äußere Auflöſung der luſtigen Geſellſchaft um den Prinzen Heinrich war ſchon im zweiten Theile Heinrich's IV. erfolgt, hier treffen wir ein weiteres, ſehr bedeutſames Symptom, daß ſie ſich auch innerlich, und nicht blos in dem Prinzen, löst. In dem jungen Fenton lernen wir einen neuen, früheren Begleiter des Prinzen und des Poins, kennen; er wirbt aus Geldabſichten um die reiche Anna Page, aber er lernt bald innere Schätze in ihr kennen, die ihn ganz umwandeln; er gibt im Privatleben das Seitenſtück zu der Umwandlung des Prinzen ſelbſt.

Wir dringen von dieſem Satze aus ſogleich auf den Mittelpunkt und den Hauptcharakter unſeres Stückes vor. Wir haben im zweiten Theile Heinrich's IV. geſehen, mit welcher Schärfe und Beſtimmtheit Shakeſpeare den Prinzen und Falſtaff äußerlich geſchieden und innerlich getrennte Wege geführt hatte. Er wollte Falſtaff auch in Heinrich V. wieder vorbringen und beſann ſich, ſo hörten wir, eines andern. Er ließ den Fürſten in Heinrich V. ſeinen königlichen Raubzug und ſeine großartige Liebeseroberung für ſich machen, und dieſem heroiſchen Stücke ſtellte er dann dieß ganz einfach bürgerliche gegenüber, in welchem Falſtaff ſeiner alten Beutelſchneiderei auf einem neuen Wege der Liebeswerbung nachgeht. Er ſah ſich aber genöthigt, dieſe Abenteuer Falſtaff's vor Heinrich's Thronbeſteigung und Falſtaff's Ungnade zu legen, weil er fühlen

mußte, daß nach dieſem grellen Falle, bei dieſer Unverbeſſerlichkeit und bei dieſer Hinfälligkeit ſeines gichtbrüchigen Alters, Falſtaff nothwendig körperlich und geiſtig zu Grunde gehen mußte. Er zeigte ihn aber getrennt von dem Prinzen, aus der adelnden Nähe jener geiſtreichen Geſellſchaft entrückt, ganz ſich ſelbſt überlaſſen und in dem Maaße mehr verfallend, als Heinrich ſtieg; zuletzt ſogar, was kaum denkbar ſcheinen ſollte, in ſeiner eigenen Schätzung gänzlich geſunken. Sobald ſich dieſer immer größere innere Verfall in Falſtaff eben ſo deutlich herausſtellen läßt, wie die wachſende Größe in Heinrich, ſo iſt wohl kein Zweifel, daß dieß Stück im Gegenſatze zu Heinrich V. geſchrieben iſt, es mag nun auf einen Anlaß von Seiten der Königin geſchrieben ſein oder nicht.

Der Prinz und König Heinrich hat bei den koſtbarſten Gegenſtänden ſeines Ehrgeizes die höchſten Handlungen der Entſagung und Selbſtentäußerung geübt, welche menſchliche Kraft unſerer Seele abgewinnen kann: er hat ſeine ſchönſten Thaten oder ihren Ruhm von ſich weggeſchoben auf Andere, auf ſichtbare Menſchen oder unſichtbare Gewalten. Falſtaff ſahen wir überall auf die unterſten Gegenſtände einer niederen Begehrſucht gerichtet. Sein geiſtiges Vermögen war ſeinen körperlichen Trieben und Bedürfniſſen untergeordnet, jede Leidenſchaft war in ihrem Dienſte; wie denn auch hier in unſerem Stücke die Liebe, in die doch ſonſt überall ein geiſtiger Funke irgendwie einzuſchlagen pflegt, nur von ihm geheuchelt und vorgegeben wird in einem materiellen Zwecke. Seine vollendete Selbſtſucht bezog die ganze Welt und alle Creatur nur auf ſich und auf den Nutzen, den er daraus ziehen könnte; ſie eignete ſich nach jener Theorie des Naturrechts der Thiere Alles an, ohne Sinn für Recht und Beſitz eines Andern; ſie ſuchte die ſchlechteſten Eigenſchaften in gutes Licht zu ſetzen und die Feigheit zum Heldenmuthe zu ſtempeln. Jenes war die ernſte und ſchädliche Seite dieſes Egoismus, von der Falſtaff als der Feind und Zerſtörer der Geſellſchaft erſchien; dieſes war die lächerliche Seite deſſelben, die ihn in erſter Linie, was man ſagt,

zum guten Geſellſchafter machte. Beide Seiten dieſer Eigenliebe, die ſchädliche und lächerliche, finden wir auch in unſerem Stücke vereinigt in dem Spiele jener Werbungen und jener Art von Liebe, deren er überhaupt fähig wäre. Er ſtößt auf ein Paar ſchlichte, einfache Bürgerweiber in Windſor. Sie zeigen ihm eine unbefangene Art des Umgangs und eine fröhliche Laune; dieß iſt ihm genug, ſie für deſſelben Metalls zu halten wie die Weiber ſeines früheren Verkehrs. Er umwirbt ſie im Unglauben an ihre Sitte und, da es zu glücken ſcheint, auch im Glauben an ſeine Liebenswürdigkeit. Um Liebe gilt es ihm nicht; er ſinnt nur auf Künſte, ſeine Lage zu beſſern. Die beiden Weiber führen die Schlüſſel zu den reichen Geldkiſten ihrer Männer; nur darum kommen ihm die ſchon älteren Frauen, wovon die Eine bereits eine mannbare Tochter hat, ſo hübſch vor; er will ſie zu ſeinem Oſt- und Weſtindien machen und nach beiden Handel treiben. An eine Ehrbarkeit glaubt er nicht; auf die bürgerlichen Ehemänner ſieht er mit ſeinem Ritterſtolze verächtlich herab; es ſind Weißfiſche einer anderen Art, die der Hecht in einer neuen Manier zu erſchnappen trachtet. Selbſt den Piſtol und Nym iſt es doch zu unehrenhaft, für einen ſo lächerlichen Werber die Kuppler zu machen; ſie ſind früher immer noch *unter* Falſtaff's Ehre und Gewiſſen geweſen, aber jetzt wird er grobfühliger als ſie, und nur, daß ſie auf *ihre* Ehre gegen ihn zu trumpfen wagen, dieſe „Paviane“ und Halbmenſchen, empört ihn tief. Alles was er thue, ſagt er Piſtol, geſchähe ja, um die Grenzen ſeiner Ehre abzumarken. Wohl müſſe Er ſelbſt zuweilen, ſeine Ehre in ſein Bedürfniß hüllend, ſich zu Liſten und Kniffen entſchließen; doch ein Piſtol ſoll nicht ſeine Armuth und Gemeinheit unter dem Schirme der Ehre verſchanzen wollen gegen ihn! Man muß nun Acht haben, *wie* er die Grenzen ſeiner Ehre abmarkt in dem Handel, den er anzettelt. Er fängt es ſo weit geſchickt an, daß er bei den ehrſamen Bürgerfrauen im ehrbaren Tone wenigſtens auftritt; es iſt ihm um's Süßthun nicht zu Muthe, das verſteckt er hinter eine männiſche

Natur, die es ihm nicht geſtatte. Dabei iſt er aber ſo vornehm nachläſſig, daß er an beide Weiber denſelben Brief ſchickt. Der Erfolg, den er hat, bringt ihn außer ſich, er bringt ihn aber auch aus all ſeinem Witze; ſeine plötzliche Selbſtgefälligkeit macht ihn ganz blind. Nachdem ihn ſeine Eitelkeit zu der ungeheuren Einbildung getrieben hat, ſich für einen Gegenſtand der Liebe zu halten, iſt nichts mehr unmöglich in ihm. Er nimmt alle plumpen Schmeicheleien des Meiſter Bach für baare Münze; er läßt ſich durch den wunderlichſten Auftrag nicht aufmerkſam machen; er glaubt die Frau ſich verfallen, von der er hört, daß ſie gegen einen ordentlichen, wohlgewachſenen Menſchen unbeugſam ehrbar iſt. Eitelkeit und Hochmuth machen ihn unklug aufrichtig gegen dieſen Fremden, der ihn freilich bezahlt. Seine allbekannte Schamloſigkeit hat er bewahrt, die zu dieſer Aufrichtigkeit gehört, aber ſein Verſtand verläßt ihn dabei. Zweimal läßt er ſich auf die plumpſte Weiſe prellen, baden und walken, ohne vor der dritten Schlinge im geringſten vorſichtiger zu ſein, obgleich er ſchon nach dem erſten Streiche geſagt hatte, wenn man ihm wieder ſo mitſpiele, ſo möge man ſein Gehirn in Butter braten und einem Hunde vorwerfen. Die muthwilligen Weiber ſind gegen ihn verſchworen, ſeine verachteten Diener ebenſo, ſeine Page iſt beſtochen; ungleiche, aber viele Kräfte ſind gegen ihn in Waffen; er überliefert ſich ſelbſt den ſchwächſten, nachdem er über ſeine Eigenliebe einmal geſtrauchelt iſt. Beſchämung, Schläge, Dampf- und Kühlbäder, Geldeinbuße, Kneipen und Brennen, die Hörner, die er auf Andere gemünzt hat, Alles fällt über ihn und auf ihn zurück; das Bewußtſein ſeiner Schuld, die Betäubung ſeines Urtheils läßt ihn bei dem letzten Abenteuer ſogar Feen glauben und fürchten; er miskennt ſelbſt die Stimme des Pfarrers Evans und hält ihn für einen wälſchen Kobold! Wie ſich ihm zuletzt Alles enträthſelt, ſteht Er, der zu einer Selbſterkenntniß nie kommen konnte, bis zur Selbſtverachtung beſchämt vor ſich ſelber. Wenn er ihn ſo vor ſich ſelbſt und ſeinem eigenen Urtheile erniedrigte, mochte Shakeſpeare

hoffen, das Urtheil auch ſeiner Zuſchauer über dieſen Charakter mehr nach ſeiner Abſicht zu lenken. Moraliſch aber wäre das unmöglich geweſen. Von dieſer Seite war er längſt ſo verſunken, daß ihm ſelbſt die Wahrnehmung nicht einmal empfindlich geweſen wäre: daß es grade die Ehrbarkeit und Rechtſchaffenheit war, die ihn überliſtete. Daß ſie zuletzt Alle über ihn herfallen und ihn mit allen läſterlichen Ausdrücken äußerlich und innerlich unleidlich, alt, kalt, verleumderiſch, gottlos, der Fleiſchesluſt ganz hingegeben nennen, dieß hätte ihn nicht ſchlimmer von ſich denken laſſen. Aber von der Seite ſeines Witzes war ihm noch beizukommen. Dieſe Gabe war es, in der er ſich den Gimpeln überlegen und den Geiſtreichen gleich fühlte. Von dieſer Seite, die unſer Urtheil beſtach, mußte unſer Urtheil berichtigt werden; ließ ihn der Dichter auch von dieſer letzten empfehlenden Seite fallen, ſo gab er das ſicherſte Zeichen, daß er ihn in unſerer Achtung gänzlich auslöſchen wollte. Und ſo ſteht es mit Falſtaff in dieſem Stücke. Man iſt ihn allgemein müde und wirft ihn, nachdem er ſelbſt ſeinen letzten Reiz verloren, hinweg. Er hatte der bürgerlichen Ehrſamkeit und Dummheit gegenüber weder Vorſicht noch Witz nöthig gefunden und wird von beiden übertölpelt. Er muß es ſelbſt erkennen, daß der Witz eine Faſtnachtspuppe, ein Hanswurſt werden kann, wenn er übel angewandt wird; aus ihm, dem abgeſeimten Witzbold, wird ein „Ochs und ein Eſel“ gemacht, der Schnapphahn wird ausgebeutelt. Das kränkt ihn, daß die „Dummheit ſelbſt ein Bleiloth über ihm wird!“ Es kränkt ihn noch mehr, daß ihn ein ſo einfältiger Schulmeiſter, daß ihn der wälſche Evans, der ſo unwiſſend wie ſein kindiſcher Eraminand iſt, gehänſelt hat. Sein Stern iſt von ihm gewichen, findet er; das ſei genug, „um der Verfall aller Luſt und Nachtwandelei im ganzen Reiche zu werden!“ So vor ſich ſelbſt herabgewürdigt, erſcheint er jetzt denn auch nicht allein den Mitſpielenden, ſondern auch dem Leſer und Zuſchauer ſo. Der Dichter hat alſo ſeine Abſicht erreicht. Hazlitt, der große Bewun-

derer dieſes Charakters, erkennt hier in Falſtaff nichts mehr als einen ſchamloſen und dazu erfolgloſen Ränkemacher, den Witz und Rede verlaſſen haben; er iſt, ſagt er, nicht mehr derſelbe Mann. Aber wir haben dieſelben Triebfedern nachgewieſen in dieſem wie in dem früheren Falſtaff; der frühere iſt vielmehr nie der Mann geweſen, für den ihn Hazlitt genommen hatte.

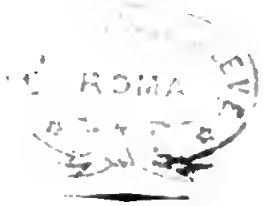
Es iſt unſtreitig Shakeſpeare's Abſicht geweſen, die moraliſche Lection, die er ſchon im zweiten Theile von Heinrich IV. und in Heinrich V. geleſen hatte, hier noch einmal zu leſen. Er mochte wohl Wirkungen ſeines Heinrich IV. auf der Bühne ſehen, die ihm nicht gefielen; er nahm daher in Heinrich V. das grelle Strafbeiſpiel an Bardolph und Nym vor und hier läßt er den dicken Falſtaff in ſeinem höchſten Preiſe ſinken, den er behauptet hat, im Witze. Möglich genug, daß Shakeſpeare ſelbſt im wirklichen Leben Wirkungen dieſer Stücke ſah, die ihn ſtutzig, die ihn ſo nachdrücklich reden machten. Denn man muß wiſſen, daß jene Scenen, die er in Heinrich IV. ſchilderte, noch zu ſeiner Zeit auch der Wirklichkeit nicht fremd waren, daß unter Eliſabeth's Regierung die Raufbolde an der Tagesordnung waren, die in Gefecht und Händel ihre Ehre ſetzten, die Burſche, die ſich wie Poins wackere Kerle auf eigene Fauſt nannten, wenn ſie auf der Heerſtraße, wie Bardolph's Kunſtausdruck iſt, Einen auskaſſirten, die Lotterer, die von Anderer Fleiß lebten, die Nacht zum Tage machten, gute Geſelligkeit im Trinken und Spielen und Herzhaftigkeit im Trotzen und Schwören ſuchten. Dem zur Seite kamen nun bald maſſenweiſe auf die Bühne jene Stücke der jüngeren Schule, die ganz aus Intriguen, Foppereien, Prellereien und Schwänken ſehr herber und harter Art beſtanden, ganz ſich in den Schichten der bürgerlich engliſchen Geſellſchaft herumdrehten und eine ſehr lockere Sittlichkeit darſtellten. Dem entgegen betonte Shakeſpeare vielleicht die ſittliche Tendenz dieſes Stückes ſo ſtark, als es nur anging, wenn nicht der heitere Scherz des Schwankluſtſpiels verloren gehen ſollte.

Die ehrlichen Bürgerweiber in Windſor ſind über die unverſchämte und freche Werbung des plumpen Hofmannes ganz außer ſich; ſie ſind erbost über die ſchlechte Meinung, die er von ſo achtbaren Matronen hat; ſie werden faſt an ſich ſelbſt irre, ob ſie auch etwas in ihrer Ehrbarkeit verſehen hätten. Ihr gleicher Gedanke iſt, ſich an ihm zu rächen; ſie wollen ihn lehren Tauben und Krähen zu unterſcheiden; doch haben ſie auch da den Scrupel, keinen Streich zu ſpielen, der ihrer Ehre zu nahe tritt. Auf die Ehrbarkeit der Schwänke (honest knavery) wird überall, im Gegenſatze zu den Schwänken Falſtaff's, ein großer Nachdruck gelegt. Ein Weib, ſagen ſich die zwei Frauen, kann luſtig und doch ehrbar ſein; noch am Ende des 17. Jahrhunderts gab es ein Lied, das Halliwell anführt, in dem der Vers that wives may be merry and yet honest too als Refrain wiederkehrt, unter Hindeutung auf dieſe Lehre unſeres Stückes. Daß dieſe Streiche, die Falſtaff geſpielt werden, nicht nur „allerliebſte Ergötzlichkeiten", ſondern auch „brave Schelmſtücke" ſind, kann allein den ehrlichen, wahrhaftigen, zaghaften, frommen Pfarrer zur Freude an ihnen bewegen. Dieſe Schelmerei der Einfältigen aber Ehrlichen feiert hier überall über Liſt und Einbildung ihre Siege. Die ſchlauen Eigenliebigen legen die Grube und fallen ſelber hinein; ſie iſt ſelbſt für die Einfalt zu auffällig breit gegraben, weil die eingebildete Schlauheit den Gegner Ehrlichkeit gar zu gering ſchätzt. Dieſes Sprichwort kann als die Seele des Stückes angeſehen werden. Es iſt eine Reflexion, wie man ſie nicht wieder aus einem andern Shakeſpeare'ſchen Drama, ſondern grade nur aus dieſem Intriguenſtücke ziehen kann. Alle Nebenhandlungen des Stückes beziehen ſich auf dieſen Satz und dieſe Lehre zurück. Der ſchlaue Wirth, ein Großthuer voll Spott und Streichen, der ſich ſelbſt für einen großen Politiker und Machiavell hält, verirt den rapieriuſtigen, flackrigen Doctor Cajus und den pedantiſchen Waliſen Evans; er muß denſelben Verdruß haben wie Falſtaff, daß die Einfältigen, die nicht einmal Engliſch ſprechen

können, ſich gegen ihn verbinden und den Durchtriebenen um ſeine Pferde prellen. Der eiferſüchtige Fluth (Ford) gibt Geld und Namen weg und ſetzt ſeine Hausehre öffentlich auf's Spiel, nur um recht ſicher ſeiner Frau vermeinte Untreue zu erfahren; der Lauſcher an der Wand hört dafür nicht ſeiner unſchuldigen Ehehälfte, ſondern ſeine eigne Schande*, und leidet für die Qualen, die er ihr und ſelbſt dem beneideten eiferſuchtloſen Page und ſeiner ſchuldloſen Frau bereiten wollte, nur ſeine eignen Qualen. Im Hauſe des Page ſind wieder andere Ränke geſponnen. Mann und Frau conſpiriren gegen einander und gegen das Glück ihrer unſchuldigen Tochter, welcher der Eine einen tölpiſchen Einfaltspinſel, die Andere einen wunderlichen Heiligen zum Manne geben will; ſie fallen gegenſeitig mit ihren Günſtlingen in die gelegten Schlingen und Fenton führt die Braut heim, die eine „heilige" Sünde begangen, da Ehen im Himmel geſchloſſen und Weiber nicht wie Land durch Gold gekauft werden ſollen. Gleichmäßig in allen dieſen nebeneinanderlaufenden Händeln ſucht die Schlechtigkeit der Ehrbarkeit, die Schlauheit der Einfalt, die Eiferſucht der Unſchuld, die Geldgierde dem harmloſen Gemüthe Streiche zu ſpielen und ſie bekommen ihre böſe Abſicht heim bezahlt. Der unumnebelte ſchlichte Sinn iſt der ſchlechten Leidenſchaft jedesmal überlegen. Dieſer Satz aber, der die vier Intriguen zuſammenbindet, läßt ſich zugleich, wenn man das Stück, um des Hauptcharakters und ſeiner Entfaltung willen, mehr ethiſch faſſen will, auf Falſtaff's Lage und Erſcheinung vorzugsweiſe zurückbeziehen. Die Selbſtſucht, die wir als die Seele von Falſtaff's Weſen darſtellten, erſcheint auf ihrem Gipfel und in ihrer Kataſtrophe, wenn ſie, der Tugend und Einfalt gegenüber, die ihre gewöhnliche Beute ſind, in eitler Sicherheit nicht einmal die feineren Mittel der Beſtrickung mehr nöthig findet und ſich ſo in der plumpen

* Die Quelle zu der Schnurre zwiſchen Falſtaff und Bach findet ſich in Giovanni Fiorentino's Kunſt zu lieben, und in Straparola's Ring.

Falle ſelber fängt. Ein Egoiſt wie Falſtaff kann keine ärgere Niederlage erleiden, als durch die Ehrbarkeit, die er nicht glaubt, und die Dummheit, die er nicht achtet. Der Dichter hat in dieſem Stücke alſo der mehr lächerlichen Seite ſeiner Eigenliebe einen lächerlichen, tragikomiſchen Fall bereitet, der der Zeit und Entwickelung nach dem ernſten, komikotragiſchen Falle vorausgeht, der Falſtaff bei der Thronbeſteigung des Königs trifft, als die ernſte und ſchädliche Seite ſeiner Eigenliebe eben ihre gefährlichen Siege feiern wollte.



Wie es euch gefällt.

Das paſtorale Luſtſpiel Wie es euch gefällt hat den meiſten deutſchen Erklärern immer außerordentlich gefallen; es iſt nur Schade, daß ihre Erklärungen nicht daſſelbe Schickſal gehabt haben. Tieck, der es Shakeſpeare's muthwilligſtes Luſtſpiel nannte, behauptete, der Dichter habe in dieſem Stücke am willkürlichſten mit Ort und Zeit ſeinen Scherz getrieben, er habe in der Entwickelung und Verbindung die Regeln verſpottet und leichtſinnig umgangen, die er ſonſt achte, und er opfere ſogar, wie ſich ſelbſt parodirend, die Wahrheit der Motive und die Gründlichkeit der Compoſition auf, um ein eigentliches freies heiteres Luſtſpiel zu dichten! In Muthwille, in Regelloſigkeit, in Willkür bei Compoſition und Motivirung ſchiene dieſem nach die Bedingung eines „eigentlichen" Luſtſpiels gelegen! Dieß griff Ulrici auf und führte es in Bezug auf die Beweggründe von Charakteren und Handlungen aus. In dem ganzen Stücke, ſagt er, thue und laſſe ein Jeder was ihm gefällt; jeder Charakter laſſe ſich in freier Launenhaftigkeit zum Guten und Böſen gehen, wie es ihm in den Sinn komme; es ſeien nicht ſowohl äußere, objective Zufälligkeiten, als vielmehr die innere ſubjective Zufälligkeit, die Laune und Willkür der Perſonen in ihrem Einfluſſe aufeinander, woraus die ganze Handlung hervorgehe, worin zugleich der phantaſtiſche Charakter des Stückes beſtehe. In der That aber exiſtirt

dieſe Launenhaftigkeit und Regelloſigkeit des Dichters oder ſeiner Charaktere in dieſem Stücke durchaus nicht. Nach der gegebenen Charakteranlage Friedrich's, Oliver's und der übrigen iſt weder die Entthronung des verbannten Herzogs, wie hier behauptet wird, launenhaft-willkürlich, noch die Verfolgung Orlando's „grundlos", noch deſſen Abſicht, mit Karl zu ringen, „zufällig", noch die Schlingung und Auflöſung der ganzen Verwickelung phantaſtiſch zu nennen. Welche Regeln ferner der Dichter leichtſinnig umgangen oder nicht beachtet haben ſollte, fragte ſchon Delius mit Verwunderung und Befremden, ohne ſich eine Antwort geben zu können. Und daß mit Ort und Zeit hier willkürlicher umgeſprungen ſei, als in anderen Stücken, wo Shakeſpeare dem Wunderbaren Zugang gab, iſt ſo wenig der Fall, daß vielmehr unter allen Dramen dieſer Art dieß Stück von dem Phantaſtiſchen offenbar den furchtſamſten Gebrauch macht.

Was zu dieſer Art Auffaſſung und zu dieſen Bemerkungen etwa den Anlaß in unſerem Luſtſpiele geben konnte, beſchränkt ſich auf Folgendes. Wir haben das Stück wahrſcheinlich als eine Maske anzuſehen, eine Gattung, in der ſich der Dichter ſei es durch Einführung einer wunderbaren Maſchinerie, ſei es durch Entfaltung von allerhand Schauwerk, etwas mehr Freiheit geſtattete als ſonſt, keineswegs aber eine Freiheit, die der Wahrheit ſeiner Motive oder der richtigen Entwickelung ſeiner Handlung einen Eintrag thäte. So ſind wir hier in ein romantiſches Arkadien verſetzt, zu dem der Ardennerwald verwandelt iſt. Shakeſpeare fand dieß in der Novelle ſo vor, die ihm den Stoff zu dieſem Stücke gab; dort waren Löwen nach Frankreich gebracht, unſer Dichter gab Schlangen und Palmen hinzu. Iſt hier in Bezug auf das Räumliche ein leiſer phantaſtiſcher Zug eingegangen, ſo in Beziehung auf die menſchlichen Verhältniſſe das Vorgeben der Roſalinde (das Shakeſpeare gleichfalls in ſeiner Quelle vorfand,) daß ſie von einem Oheime Zauberkünſte gelernt habe. Aber auch dieſer Zug iſt ſo fein an die Grenze der gewöhnlichen Wirklich-

keit gerückt, daß eine geſchickte Regie ihn bei der Aufführung völlig verwiſchen könnte; nichts hindert das Stück ſo zu verſtehen, daß Orlando, von Oliver aufmerkſam gemacht, den ſchönen Ganymed ſeit ſeiner Ohnmacht erkannt hat und ihn ſein Spiel nur zu Ende führen läßt, um ihm die Freude nicht zu ſtören; die Feinheit des Spieles wird es außerordentlich erhöhen, wenn dieß bei der Aufführung ſo genommen wird. Auf dieſe Weiſe ſtreift unſer Luſtſpiel nur eben an der Grenze des Phantaſtiſchen hin. Und die Berechtigung dazu liegt eben in der Gattung; ſei es nun, daß der Dichter das Werk als eine Maske, oder als ein Paſtoraldrama, oder als ein beide Gattungen vereinigendes Stück verfaßt habe. Shakeſpeare hat den ganzen Plan des Stückes einem Schäferromane von Thomas Lodge (Rosalynde; Euphues golden legacy 1590 und ſpäter) entlehnt, und er hat offenbar ein Schäferdrama daraus bilden wollen. Das Phantaſtiſch-Idealiſtiſche gehörte zu dieſer Gattung, das hier gleichwohl mehr in dem allgemeinen Anſtriche als in einzelnen Zügen gelegen iſt; das Opernartige eines Geſangſpieles war den Stücken dieſer Art eigenthümlich; es ſind daher die vielen Lieder eingegangen, die bei der Aufführung ſehr weſentlich dazu beitragen, die Stimmung zu erzeugen, in der dieß Luſtſpiel aufgenommen ſein ſoll. Ein Schauſtück wie das, welches Roſalinde durch Hymen aufführen läßt, gehört zu den charakteriſtiſchen Mitteln des Paſtorals wie der Maske. Die eigentliche Schäferſcene zwiſchen Silvius und Phöbe heißt ein pageant; richtig dargeſtellt würde es ſich in der allgemeinen Schilderung des Land- und Waldlebens in unſerem Drama, als ein Stück im Stücke, als das eigentliche Schäferſpiel noch einmal idealiſtiſch abheben; es müßte, von den beſten Spielern geſpielt, bei aller ſchmuckloſen Einfalt der Darſtellung doch mit dem feinen Dufte umkleidet ſein, der dieſe Naturkinder mehr der rauhen und bewegteren großen Welt enthoben und entzogen zeigt. All dieß Eigenthümliche der Gattung nun rückt allerdings unſer Stück etwas aus der Sphäre der gewöhnlichen Dramen heraus; man wird aber die Compoſition in ihrer

Art ſo gründlich finden, daß man auch in dieſem Falle beſtätigt ſehen wird, wie Shakeſpeare jede neue Materie und Gattung, die ſeine Hand berührte, unwillkürlich veredelte und erhob. Es iſt wahr, in anderen realiſtiſcheren Stücken Shakeſpeare's kommt es nicht vor, daß, wie hier zweimal (IV, 2 und V, 3.), Scenen ohne alle Handlung blos als Lückenbüßer eingeſchoben werden, aber für das thatloſe Landleben, wo es nichts wichtigeres gibt als ein erlegtes Wild und einen Geſang darüber, iſt dieß charakteriſtiſch. Es iſt wahr, es ſind hier mehr als in anderen Stücken Shakeſpeare's kleine Nebenrollen, die wenig oder nichts bedeuten, aber man muß in dieſer Beziehung auch dem Luſtſpiele nothwendig mehr Freiheit geſtatten als der Tragödie. Es iſt wahr, die Charaktere ſind hier und da nur in allgemeinen Umriſſen gezeichnet und ſelbſt die ausgeführteren mehr durch Rede als durch Handlung. Allein auch dieß iſt in der Gattung gerechtfertigt; der Gegenſtand der Darſtellung bedingte die Perſonen, deren allgemeine ſociale Stellung und Eigenſchaften mehr in Frage kamen als ihre ſittlichen Charakterzüge, und ſelbſt in den Hauptfiguren war faſt mehr, wie in Verlorener Liebesmühe, der geiſtige Charakter, die Intellectualität zu entwickeln als die Kräfte des Willens und die Motive bedeutender Handlungen. Daher hat der Schauſpieler zu thun, um dieſen Charakteren auf die Spur zu kommen; hat er ſie aber gefunden, ſo wird er über die innere Folgerichtigkeit und Wahrheit derſelben eben ſo erfreut und erſtaunt ſein, wie bei irgend einer anderen Aufgabe aus unſerem Dichter. Er wird dann einſehen, daß dieſer hier nicht anders verfahren iſt als ſonſt, daß er keineswegs ſich ſelber parodirt habe, daß es vielmehr eine Parodie aller Kritik heißen muß, wenn uns unſere Romantiker, wie in dieſem Falle, aus des Dichters Fehlern ſeine Tugenden beweiſen wollen.

Shakeſpeare fand die Anlage der Fabel dieſes Luſtſpieles in dem Schäferromane von Lodge vor; nur die Figuren des Narren und des Melancholikers (Jacques), Wilhelm's und Audrey's (Käthchen) hat er hinzugefügt; das übrige Perſonal ſpinnt, nur unter anderen Na-

men, den ganzen Faden der Handlung ſo ab, wie bei Shakeſpeare. Der Vortrag des Romanes iſt jener weitſchichtige, gezierte und ſchwülſtige aller Werke dieſer Gattung; eine geſpreizte Redſeligkeit iſt das auffallendſte Kennzeichen der wunderlichen Manier wie aller Concettiſten, ſo auch dieſes Erzählers; Adam, im Walde dem Hungertode nah, und Orlando, wie er den Löwen auf ſeine Beute lauern ſieht, halten lange Reden. Von den Ovidiſchen Reminiscenzen und der mythologiſchen Gelehrſamkeit, von der der Roman ſtrotzt, iſt mancherlei bei Shakeſpeare hängen geblieben, doch hat er im Ganzen die ſchäferliche Manier getilgt, und, wie immer, die Motive der Handlungen vereinfacht, die Handlungen ſelber veredelt. Die rohe, zu Thätlichkeiten ausartende Feindſchaft zwiſchen Oliver und Orlando, wie ſie der Roman ſchildert, hat unſer Dichter anſtändig ermäßigt. Die Unnatur, daß Celia auf ihre Einſprache gegen die Verbannung der Roſalinde von ihrem Vater mit verbannt wird, hat er beſeitigt. Den Krieg, mit dem der verbannte Fürſt ſeinen Thron wieder erringt, die Befreiung der Frauen von Räubern mit der in dem Romane Celia's Liebe zu Oliver eingeleitet wird, hat der Dramatiker weggelaſſen, um den Frieden und die heiteren Spiele ſeines Landlebens nicht mit Misklängen zu ſtören. Das Spiel zwiſchen Orlando und Roſalinde iſt in dem Romane nur ein eklogiſcher Geſang, Shakeſpeare hat daran gerade den Fortgang der lockeren Handlung in den letzten Acten geknüpft. In allem Uebrigen folgt der Dichter dem Gange der Fabel in der Novelle ſehr treu, ohne vieles Hinzu- und Hinwegthun. Auch die Tendenz der Erzählung faßte er genau in's Auge, die in ewigen Wiederholungen in dem Romane ausgeſprochen und der Natur und der Lage der Charaktere wohl eingefügt iſt. Die ſüßeſte Salbe im Elend, darauf läuft das goldne Vermächtniß (the golden legacy) der Novelle hinaus, iſt Geduld, und die einzige Arznei für den Mangel die Zufriedenheit. Man ſoll dem Unglück trotzen mit Gleichmuth und den Geſchicken begegnen mit Beſcheidung. So ſpotten die beiden Frauen, ſo Orlando der

Fortuna, und achten nicht ihrer Macht. Alle drei (oder mit Oliver vier) Hauptfiguren haben in ihren Schickſalen das Uebereinſtimmende, daß zu ihrem äußeren Unglücke, zu Verbannung und Verarmung, die Liebe als ein neues Unheil (ſo wird es betrachtet) hinzukommt. Auch dieſem ſtreben ſie mit derſelben Waffe, mit Beherrſchung und Maaß, zu begegnen, nicht zu ausweichend, nicht zu begehrend, mit mehr Rückſicht auf Tugend und Natur, als auf Reichthum und Stand, wie Roſalinde indem ſie den nachgeborenen Orlando, und Oliver indem er die Schäferin Celia erwählt. Das liebende Schäferpaar iſt in dieſer Beziehung in den Gegenſatz gebracht, daß Silvius zu heftig liebt, während Phöbe zu ſpröde die Liebe verachtet. Faßt man dieſe ſittliche Betrachtung in Einen Begriff zuſammen, ſo iſt es die Selbſtbeherrſchung, der Gleichmuth, die Faſſung in äußerem Leid und innerer Leidenſchaft, deren Preis verkündigt werden ſoll. Daß auch in Shakeſpeare's Luſtſpiel dieſer Gedanke zum Grunde liege, wird man auf den erſten Blick kaum denkbar finden. So völlig iſt hier jeder Reflexion aus dem Wege gegangen, ſo ganz iſt in dem leichteſten und freieſten Spiel der Handlung und Unterhaltung nur ein Bild zur Anſchauung entworfen.

Der Verfaſſer des Romans von Roſalinde ſtellt Stadt- und Hofleben dem Land- und Hirtenleben gegenüber, jenes als eine natürliche Quelle von Unheil und Elend, das in dieſem ſein natürliches Gegenmittel findet. Die größten Meere, ſagt er, haben die heftigſten Stürme, die kleinen Bäche ſind ruhig. Kronen haben Kreuz, die Fröhlichkeit wohnt in Hütten. Große Geburt hat mehr Ehre aber auch mehr Neid. Gram hängt zuſammen mit Rang, und Sorge mit fürſtlichen Paläſten. Dagegen auf dem Lande lebt Zufriedenheit und man trinkt da ohne Argwohn und ſchläft ohne Kummer, von keiner Misgunſt geſtört; der Geiſt ſtrebt da nicht über den Stand und der Gedanke nicht über das Vermögen. Ganz ſo läßt auch Shakeſpeare ſeinen Coridon die Würde ſeines Hirtenſtandes empfinden, in dem er lebe von ſeinem ehrlichen Verdienſte, Niemands

Glück beneidend, froh über Anderer Glück, in ſeinem Ungemache zufrieden. Ganz ſo ſcheint er die Leiden, die ſich im erſten und zweiten Acte an dem Hofe entſpinnen, ihre Heilung in dem Landleben der drei letzten Acte finden zu laſſen. Ganz ſo hat er die Urſachen des dort bereiteten Unglücks in die Laſter gelegt, die dem Hofe und dem großen Weltleben eigenthümlich ſind, in den Neid und Haß die aus Rang- und Habſucht entſtehen, und ebenſo hat er das Heilmittel gegen die dort geſchlagenen Wunden in der Beſcheidung und harmloſen Zufriedenheit geſucht, zu der das Leben der Einſamkeit an ſich einlädt oder auch nöthigt. Die erſten Acte beginnen daher wie ein Trauerſpiel; ſie zeigen die handelnden Figuren in einem Kriegsſtande, aus dem ſie nachher flüchten oder vertrieben werden in das heitere Spiel der Luft und des Friedens, das ihrer im Ardennerwalde und ſeinem Jagdleben, und an deſſen Saum in Hirtenhütten wartet. Den Herzog Friedrich nennt ſeine Tochter ſelbſt von rauher und neidiſcher Art; er zeigt ſich von finſteren Launen, von Argwohn und Mistrauen unaufhörlich bewegt und von Habſucht getrieben. Er hat ſeinen Bruder verbannt und den Thron uſurpirt, er hat alle mit ihm gegangenen Großen ihrer Güter beraubt, er hat ſeinen feindſeligen Argwohn gegen alle Ehrenmänner, gegen den alten Roland de Bois wie gegen ſeinen braven Orlando gekehrt, er hat ſich mit Ehrloſen umgeben, die ihm gleichwohl (wie Lebeau) nicht ergeben ſind. Der Sieg Orlando's über den Ringer iſt ihm genug, ſein Mistrauen gegen ihn anzufachen; einmal geweckt trifft es nun auch die früher geſchonte Roſalinde ohne einen anderen Grund, als weil ſie ſeine Tochter in Schatten ſtellt, worüber des Vaters neidiſche Ader ſich regt, die er auch der harmloſen Celia anwünſcht. Da beide Freundinnen hierauf gleichzeitig mit Orlando verſchwinden, fällt nun Friedrich's Argwohn und Habſucht den Olivek an, mit dem er ſich bisher gehalten hatte. In dieſem Aelteſten des wackeren Roland de Bois ſchlägt die ähnliche Ader des Neides und der Habgier wie in dem Herzog. Er ſtrebt ſeinen Bruder um ſein armes Erbe zu berauben,

er untergräbt seine Bildung und Erziehung, er sucht erst einen Seelenmord zu begehen, dann stellt er dem Bruder nach dem Leben: Alles aus einem unbestimmten Hasse gegen den Jüngling, dem er selber Adel und hohes Streben zugestehen muß, der aber auch eben durch diese Eigenschaften die Liebe aller seiner Leute von Oliver ab auf sich lenkt und dadurch dessen neidische Eifersucht waffnet. Beide, der Herzog und Oliver, gehen gleichmäßig des Glücks das sie suchen verlustig, der Eine des Erben seines angemaaßten Herzogthums, der Andere all seiner recht- und unrechtmäßigen Habe. Und darin liegt der erste Anstoß und das gröbere Motiv zu ihrer späteren Entsagung der Welt; den feineren Antrieb gibt dem Oliver die Rettung seines Lebens durch Orlando, dem Herzog die warnende Stimme eines heiligen Mannes, die zu seinem Gewissen und seiner Furcht spricht. Es sind dieß nur Umrisse von Charakteren, die nicht bestimmt sind, hervortretende Rollen zu spielen; aber man sieht wohl, daß sie von derselben sicheren Hand gezogen sind, die wir in Shakespeare's Werken überall arbeiten sehen.

Das Unglück, das von diesen beiden Rang- und Habsüchtigen ausgeht, die nicht einmal in und mit ihrem Glücke zufrieden sein können, traf zunächst den abgesetzten Herzog. Er hat sich mit lustigen Gesellen in die Ardennen geflüchtet, wo sie's treiben „wie der alte Robin Hood von England, und das Leben sorglos verbringen wie im goldenen Zeitalter". Sie leben da bei Jagd, Gesang und Betrachtung. Ihre Lieder rufen von Ehrgeiz weg zu Natur und natürlichem Leben, wo nicht Menschenundank, nicht vergessene Wohlthat und Freundschaft quält, sondern höchstens die scharfen Lüfte und Stürme des Winters, von denen sie sich in lächelnder Betrachtung sagen, sie seien nicht Schmeichler, sondern Rathgeber, die ihnen fühlbar machen wer sie sind. So haben sie sich den Gefahren des „neidischen Hofs" entzogen, die Verbannung lieben gelernt vor dem gemalten Pomp des Pallastes, sie haben sich, ganz mit jener Geduld und Zufriedenheit ausgerüstet, „die Härte des Schicksals in einem

ruhigen und milden Sinne ausgelegt"; und ſüß dünkt ihnen ihr Gebrauch des Unglücks, das wie die Kröte häßlich und giftig doch ein köſtliches Kleinod im Haupte trägt. In dieſem Leben finden ſie „Zungen in den Bäumen, Bücher in den ſtrömenden Bächen, Predigten in Steinen, und Gutes in allen Dingen". Der landſchaftliche Duft, der Waldgeruch, die Stimmung der Einſamkeit in dieſen Theilen des Stücks iſt mit Recht immer bewundert worden; Colorit und Scenerie ſtimmen ſchon die Einbildungskraft des Leſers mild und weich; ſie machen begreiflich, wie ſich die Einſiedler in dieſer Umgebung angeregt fühlen, die Muße und Leere mit Nachdenken und Betrachtung auszufüllen und das Herz jeder ſanften Regung zu öffnen; der Lärm der Welt ſchlägt nur aus Ferne und Vergeſſenheit an das Ohr der glücklich Entronnenen und der Dichter hat ſorglich vermieden, dieſen tiefen Frieden irgendwie unharmoniſch zu ſtören. Da der ausgehungerte Orlando den erſten und letzten Mißklang hineinwirft, als er die Eſſenden um den Herzog mit dem Schwerte von ihrem Mahle aufſchreckt, wie wundervoll bricht ſich dieſer Mißlaut ſogleich an der liebreichen Sanftmuth, mit der ſie dem Bedürftigen begegnen und helfen!

Dieſem Leben wohnt nur die Eine Gefahr inne, daß es durch ſeine Eintönigkeit in Einem oder dem Anderen Langeweile, Melancholie und Mißlaune erwecke. In dem Jägerkreiſe um den Herzog her iſt Jacques in dieſer Lage. Er theilt mit dem Herzog und ſeinen Geſellen den Hang, Weisheit und Philoſophie aus jeder kleinſten Beobachtung und Anſchauung zu ziehen; er hat im Uebermaaße die Gabe, Betrachtungen an jedes geringſte Ereigniß zu knüpfen, und ſie haben in dieſer Entfernung von der Welt den Zug der Schwermuth angenommen. Die Melancholie, die dieſer Mann aus jedem Anlaſſe ſaugt, haben die meiſten Leſer, vollends die Schauſpieler, mild, human und liebenswürdig gefunden und dargeſtellt; ſie wurzelt aber vielmehr in einer Verſtimmung und Verbitterung, die den ſpruchreichen und ſinnvollen Weltling weit mehr zu einem ſchroffen

Tadler macht, als zu einem zufriedenen Dulder wie die übrigen ſind. Er iſt von der Menſchenklaſſe, der Baco den Spruch zuruft: „Wer klug iſt, ſuche ein Verlangen zu haben; denn wer nicht irgend etwas mit Eifer erſtrebt, dem iſt Alles läſtig und langer Weile voll". In ſeiner hypochondren Laune, in ſeinem Widerſpruchsgeiſte findet Jacques, dem die Erinnerung an ſeine Reiſen und ſein früheres Weltleben einen Stachel zurückließ, dieß Leben im Walde eben ſo thöricht als das des Hofes, das ſie verlaſſen haben; er übertreibt den Natur- und Friedensſtand; er hält die Jagd auf die Thiere des Forſtes für größere Uſurpation als die des unrechtmäßigen Herzogs; er flieht von der einſamen Geſellſchaft in noch größere Einſamkeit und verbirgt gern ſeine Gedanken, die Frucht ſeiner früheren Erfahrung und ſeiner gegenwärtigen Muße; dann ſucht er doch wieder Geſellſchaft und erheiternde Geſellſchaft in großem Eifer auf. Ganz „aus Mistönen zuſammengeſetzt" ſtumpft er ſich gegen alle freundliche Sitte ab, iſt mit Allem unzufrieden und ſelbſt damit, daß ihn Andere zufrieden zu ſtellen ſuchen; im Streit mit ſeiner eigenen Geburt und ſeinem Sterne, läſtert er „auf alle Erſtgeburt Aegyptens", tadelt er alle Welt, findet er an der großen Weltordnung auszuſetzen und ſtrauchelt über jedes Stäubchen auf ſeinem Wege. Ein erfahrener alter Sünder hat er allen Menſchenaltern ihre Schattenſeite gut abgeſehen; er hat ſich an der Welt geſättigt und iſt in dieſes Leben der Rückgezogenheit nicht mit der Geduld und Zufriedenheit der Anderen gerüſtet eingetreten, ſondern aus einer natürlichen Sucht nach dem Gegentheile. Wenn ſeine Satire ſich überall mehr im Allgemeinen, und frei von der Verbitterung gegen beſtimmte Individuen hält, ſo iſt dieß nur eine Folge ſeiner unthätigen Natur, die mehr auf's Beobachten und Sammeln als auf Wirken und Thun geſtellt iſt, und ſeiner vereinſamten Lage in dieſem idylliſchen Leben ohne Reibung, in dem der Dichter ohnehin keinen Misklang will aufkommen laſſen. Dieſer Charakter iſt ganz Shakeſpeare's Eigenthum und Zuſatz. Er deckt die Zweiſeitigkeit des Dichters, die uns aus vielen Beiſpielen

geläufig iſt, an einem neuen auf. Shakeſpeare ſpricht nicht die triviale Ueberlieferung der Schäferdichter nach, die das Stillleben der Natur an ſich für eine Schule der Weisheit und Zufriedenheit anpreiſen. Er zeigt in dem Gegenſatze dieſes Jacques zu dem Herzoge, daß die Menſchen, die aus dieſem Leben Genuß und Vortheil ziehen wollen, in ſich eine Anlage tragen müſſen, mäßig zu ſein und ſich ſelbſt in der Gewalt zu haben, um das Unglück entwaffnen, das äußere Glück entbehren zu können. Aber dieſer Jacques iſt, nach des Herzogs Ausſage, ſelbſt ein Wüſtling geweſen, der ein ſinnliches und zügelloſes Leben geführt und der nun von dem Einen Extreme zum Anderen übergeſprungen iſt, ein blaſirter Menſch, ein ausgetrockneter Epikureer, ein Ausgeſtoßener des Lebens. Das ſieht der geſunde Orlando ſeiner Tadelſucht in richtigem Inſtincte ab, dem er ein Narr oder eine Null ſcheint; das findet Roſalinde an ihm aus, die ganz aus des Dichters eigenſtem Sinne die beiden Extreme, die Gecken die immer lachen und die Anderen, die die Melancholie auf's äußerſte treiben, „abſcheuliche Burſche nennt, die ſich jedem Tadel mehr als Trunkenbolde bloßſtellen". So auf die letzte Grenze ſeiner trübſinnigen Läſterſucht getrieben, ſpringt Jacques in ein anderes Extrem zurück, indem er ſich wünſcht eines Narren Amt zu bekleiden, um mit Windesfreiheit Alles anzuſtürmen und „den faulen Körper der verpeſteten Welt zu reinigen". Er will, den harmloſen Beruf des Narren ganz verkennend, das Gift, das er aus ſeiner ſchlimmen Erfahrung gezogen, in der bunten Jacke auf die allgemeine Welt ausgießen. Da ſich dazu keine Gelegenheit bietet, ſo wendet er ſich zuletzt, in der bisherigen Rolle bleibend, zu dem Einſiedler Friedrich, „weil von ſolchen Bekehrten viel zu lernen ſei".

Wir haben geſehen, wie der verbannte Herzog ſein Elend in ein lachendes Glück verwandelt hat. Zu ihm ſtoßen nachher die beiden Frauen, Roſalinde und Celia, und Orlando. An ihnen hat uns der Dichter gezeigt, welche Eigenſchaften ſie mit ſich brachten, um das „goldene Zeitalter" in den Ardennen genußreicher als der ſchwer-

ſinnige Jacques mit zu verleben. Die beiden Muhmen kettet ein „mehr als ſchweſterliches Band“ unzertrennlich zuſammen; ſie werden im Romane mit Oreſt und Pylades verglichen; ſchon in dieſer innigen Freundſchaft zeigt ſich die Gabe der Selbſtentäußerung, die ſie aller Eigenſucht fremd macht. Harmlos und gerecht gelobt Celia feierlich, ihrer Roſalinde einſt ihr entzogenes Erbe wiederzugeben; ſie muthet ihr dafür an, fröhlich und heiter zu ſein wie ſie ſelbſt iſt; ſie würde, ſagt ſie ihr, in ihrer Lage anders, glücklicher ſein, und ſie bewährt es nachher, als ſie, mehr Freundin als Tochter, der Vertriebenen in die Verbannung folgt. Roſalinde hat eine Zeitlang des Oheims Neid und Argwohn durch ihr argloſes Weſen, das ſelbſt in Gedanken dem Feinde nichts Böſes wünſcht, entwaffnet; er war hingeriſſen von dem allgemeinen Eindrucke ihres Weſens, das ihr das Lob und das Mitleid des Volkes gewann. Sie trug ihr Leid in „Sanftmuth, Schweigen und Geduld“; die Freundſchaft zu Celia erleichterte es ihr; ſie that ſich ihr zu Liebe Zwang an, heiterer zu ſein als es ihrer Lage zukam. Wir erkennen deutlich die Natur, die auch Lodge in ſeiner Novelle Roſalinden geliehen, die Anlage, ſich zu beherrſchen und dem Misgeſchicke ſeinen Stachel zu nehmen. Aber daß wir ſie darum ja nicht für kalt und herzlos nehmen. Sie fühlt es darum doch tief, daß ſie „von dem Glücke mit Misgunſt geſtraft“ iſt; und wie ihr dann in der Perſon Orlando's ein gleich ſehr von dem Schickſal Getroffener begegnet, verräth ihr überraſchtes Herz wohl, wie zugänglich ſie den lebhafteſten Empfindungen iſt. Die ähnliche glückloſe Lage, die ihr Orlando andeutet, ſein Kampf mit dem Ringer, ſeine Abſtammung von dem alten Freunde ihres Vaters — das Alles hilft ſeinem einnehmenden Weſen, ſie, die ihn ſelber beſiegt, eben ſo ſchnell zu bezwingen. „Ihr Stolz iſt mit ihrem Glücke gefallen“; ſie gibt dem Sieger eine Kette, die ſogleich ihr Schickſal und ihre gleichſam ererbte Liebe verknüpft; ſie enthüllt ſich, da ſie nur Momente ihn zu ſehen hat, raſch und unwillkürlich, ſie kehrt noch einmal zu ihm zurück, ſie ſagt es ihm ſogar, daß er noch Andere beſiegt habe

als ſeine Feinde; und gleich darauf finden wir ſie in ihre Liebe klaftertief verſunken. Man ſieht wohl, daß hier eine heftige Leidenſchaft zu meiſtern iſt; wie ſie ſie meiſtert, dieß iſt nachher die Aufgabe, die ſie bei der ſpäteren Begegnung mit Orlando zu löſen hat. In dieſem Orlando aber ſeinerſeits entdeckt man dann eben ſo leicht die gleiche Anlage eines allerdings reizbaren Temperamentes, aber auch zugleich der Faſſungskraft, die es zu bändigen weiß. Er iſt von ſeinem Bruder bäuriſch erzogen und wie ein Knecht behandelt; er fühlt den Schaden ſeiner mangelnden Erziehung mehr als den unterdrückten Adel ſeiner Geburt; „der Geiſt ſeines Vaters regt ſich in ihm"; er will nicht mehr die unwürdige Behandlung dulden; und da Oliver in ihm die Ehre des Vaters angreift, faßt er den älteren Bruder an, aber nicht ſo daß er, wie in dem Romane, ſich gegen ihn bis zur Gewaltthat vergäße, daß er Rache für Nachſtellung übte, ſondern er iſt auch im Zorne Herr ſeiner ſelbſt. Das Gefühl ſeiner Richtigkeit ſtreitet ſich in ihm mit einer ehrgeizigen Strebſamkeit. Er ſucht den Kampf mit dem gefürchteten Ringer Karl, zufrieden den Tod zu finden, da er ja keine Ehre zu verlieren und keine Freunde zu betrüben hat, aber auch hoffend, ſich durch den Sieg zu empfehlen und vor dem Bruder ſicher zu ſtellen. Statt deſſen reizt er dadurch den Herzog zu Mistrauen und Oliver bis zu Anſchlägen auf ſein Leben, und obgleich er ſo eben erſt ſeine Kraft erprobt hat, wandert er doch lieber in die Irre, als daß er der Tücke ſeines Bruders begegnete. So iſt er nachher im Walde raſch entſchloſſen, ſeinem verſchmachtenden alten Diener in der Sorglichkeit kindlicher Treue, in der Stärke eines gereizten Wildes, mit dem Schwerte und mit Gewalt das Leben zu friſten, aber er wird auch gleich wieder zahm wie ein Lamm, da er freundliche Willfahrung findet. So iſt er ſpäter, da er ſeinen Bruder ſchlafend im Arme der Todesgefahr ſieht, nicht unverſucht zur Rache, aber die Bruderliebe gewinnt es über ihn. Ueberall gewahrt man eine geſunde, ſicher auf ſich ſelbſt und ihrer inneren Kraft ruhende, gefaßte Natur eines Jünglings, der einen ganzen Mann

verſpricht. Alles offenbart an ihm ein Naturkind, das mitten in der verderbten Welt rein und unverſehrt geblieben iſt. Welch ein beſchämender Gegenſatz gegen den Läſterer Jaeques, dem er auf ſeine Einladung mit ihm über die arge Welt zu ſchimpfen, erwidert: er wolle kein lebendes Weſen ſchelten, als ſich ſelbſt, an dem er die meiſten Fehler kenne! Wie unſchuldig erſcheint der junge Hercules in ſeiner wortkargen Blödigkeit, als ihn die Liebe umgeworfen hat, als ihm Roſalinde ihr koſtbares Geſchenk und ihr koſtbareres Geſtändniß macht und Er nicht Sprache findet, für das Eine zu danken und das Andere zu erwiedern!

Man wird in allen dieſen Zügen, bei allen Dreien, die Anlage einer natürlichen Widerſtandskraft nicht verkennen gegen die Ueberwältigung äußerer Uebel, wie innerer Bewegungen des Gemüthes. Mit dieſer Gabe ausgeſtattet, werden ſie überall eine Quelle des Glücks in ſich tragen, wie es auch die Frauen in ihrem heiteren Bunde mitten auf dem Schauplatz des Haſſes und der Verfolgungen bewährt haben. Die Quelle wird aber allerdings ergiebiger fließen, ſobald ſie der Hemmungen erledigt, ſobald ſie den verworrenen und mannichfaltigen Leidenſchaften einer rohen und räukevollen Umgebung entnommen, ſich ſelbſt überlaſſen und auf ihre eigenen Affecte und Empfindungen angewieſen ſind. Kaum iſt daher das geſpannte, unheimliche Verhältniß der Roſalinde zu ihrem Oheim geſprengt, ſo fühlt ſie ſich in dem Unglück der Verbannung freier als in dem Glück des Hoflebens; die treue Freundſchaft Celia's löst plötzlich ihrer angeborenen Laune, die bisher gebunden lag, die Flügel; die Ausſicht auf das Wiederſehen ihres Vaters macht ſie unternehmend und kühn; ſie beſiegt ihre weibliche Furcht und nimmt über ſich, die Rolle eines Mannes, und eines beherzten dazu, zu ſpielen. Der blonde Ganymed in ſeiner Jägertracht bewährt gleich der erſchlafften Celia gegenüber eine gewiſſe Kraft der Ueberwindung; ihm kann die Ermattung der Reiſe, kann die Begegnung des Silvius, die ſeine Liebeswunde neu aufreißt, ſeine gute Laune nicht ſtören. Roſalinde trägt ihre

Liebe übrigens ſchweigend mit ſich; nicht ſo der umgetriebene Orlando, der die ſeinige den tauben Wäldern erzählt, den Namen ſeiner Roſalinde in alle Rinden ſchneidet und Gedichte auf ſie, die Verſuche eines begabten Ungeſchulten, an die Bäume hängt. Celia findet den Dichter; unter den Erſchütterungen ihrer Schickſale treffen die zuvor plötzlich Vereinten und Getrennten wunderbar und unverhofft wieder zuſammen; als ſie es Roſalinden ahnen läßt, finden wir ganz die im Innerſten Aufgeregte, die ihres Gefühls kein Hehl ſcheint haben zu können, wieder. Wie ſteigt ihr das Blut in die Wangen! welche Haſt in ihren Fragen! in welche holde Ungeduld bricht ihre Erwartung aus! Ein Zoll breit Aufſchub dünkt ihr eines ganzen Welttheils Länge! Da ſie nun ſeine Anweſenheit erfährt, ihn hoffen darf feſtzuhalten, von keinem neidiſchen Auge verfolgt, in dieſer ſchäferlichen Einſamkeit und Stille ihn ganz und ungetheilt zu beſitzen, da, wo nach den Worten des Romans „die Gelegenheit, der ſüßeſte Freund der Liebe, in den Hütten herbergt", nun ergreift ſie, die vorher am Hofe ſo ſanft, ſo ſchweigend, ſo geduldig war, der neckiſchſte Uebermuth, die beweglichſte Ausgelaſſenheit, eine athemloſe Plauderhaftigkeit: es ſchwillt das Glück in ihr über in eine Springflut, von der man meint Alles fürchten zu müſſen. Allein verliebt wie ſie war, ſagt die Novelle, wußte ſie ihre Pein in der Aſche der Ehrbarkeit zu bergen. Zu lieben, ſagt Roſalinde bei Shakeſpeare, iſt Weiberart, aber auch, es nicht zu geſtehen. Damals, als ſie im Drange des Augenblicks ſich an Orlando verrieth, ſtrafte ſie dieſe ihre eigene Regel Lügen, und Alles, was ſie jetzt in der Behaglichkeit der vollen Muße thut, iſt als ob ſie jenen Fehler wieder gut machen wollte. Die Rollen ſind getauſcht; damals war Er verſchämt ſtockig und ſie war aufrichtig, jetzt iſt ſie zurückhaltend mit ihrer Liebe, mit Perſon und Namen, da Er den Lüften und den Menſchen, wer es hören will, ſeiner Liebe geſtändig iſt. Sie hat ſich damals ihm verrathen, jetzt freut ſie ſich daran, bei der erſten Begegnung ſein Geſtändniß von ihm zu erfahren, und ſie ſpielt es durch alle Variationen mit

heimlichem Entzücken, mit vorgegebenem Scherz und Spotte durch. Es fällt nicht schwer, den auf seine Liebe Stolzen zum Bekenntniß zu bringen, daß er der dichtende Lobredner Rosalindens sei; sie findet dann, daß er nicht aussehe wie ein Liebender, daß er nichts von der „nachläſſigen Troſtloſigkeit" der Verliebten an ſich habe: ſie möchte gern ſeine Einſprache hören. Sie will ihm ſeine Liebe verleiden, um ihre Feſtigkeit zu erproben; es iſt Arznei für ſie, wenn er mit ſeiner ruhigen Verläſſigkeit ſagt, ſie würde ihn nicht von ſeiner Liebe heilen. Mit ihrem erfinderiſchen Scharfſinne weiß ſie ſich dann in die Lage zu verſetzen, ſie ſelbſt zu ſein und doch nicht zu ſcheinen, des Geliebten Anweſenheit und Liebe zu genießen und ſich doch nicht unſittſam dem Ungeprüften hinzugeben, zu lieben wie ſie ſagte und es doch nicht zu geſtehen, und ſo den Wünſchen ihrer ungeduldigen Geduld, ihrer beredten Schweigſamkeit nachzukommen. Indem Shakeſpeare, dem Romane folgend, ſo den Boden bereitet, auf dem Roſalinde ohne Verletzung der Sitte ihrer Liebe Raum geben darf, hat er jede ausdrückliche Moraliſation vermieden, auf der der Roman breit verweilt, in dieſem wie in dem Verhältniß Oliver's zu Celia. Auch da mahnt ſich Celia ſelbſt, mit Geduld zu lieben, nicht zu blöde nicht zu vordringlich zu ſein, ſie gibt ſich erſt hin da Oliver von Vermählung ſpricht; die Ehrbarkeit iſt auch hier die Lenkerin der Handlungen. Shakeſpeare hat dieß Verhältniß Celia's ſehr kurz behandelt; aus einer Aeußerung noch am Hofe kann man entnehmen, daß ſie die Liebesgeſchäfte überhaupt kälter und praktiſcher nimmt als Roſalinde; ihre ſchnelle Zuſage an Oliver iſt daher nicht unmotivirt; daß aber auch Shakeſpeare die raſche Vermählung als einen Damm gegen die Unenthaltſamkeit anſehe, gibt er in Einem Worte zu verſtehen. Es hieße die Kraft des Luſtſpiels ſchwächen, hätte der Dichter auf den Inhalt der Sittenpredigten des Romanes irgendwie breiter eingehen ſollen. Ueberdieß hat er Roſalindens Charakter ſo gehalten, daß ihn die Wahrheit der Schilderung ſelbſt dieſer proſaiſchen Störung überhob. Sie iſt zur Reflexion in ſich wenig geſchaffen; ſie fällt nicht

aus umſtändlicher Ueberlegung, ſondern aus einem natürlichen Inſtincte, der eine gebotene Gelegenheit mit Geſchick ergreift, auf das Auskunftmittel, die Leidenſchaft dadurch zu zügeln, daß ſie ſie in ein Spiel der Einbildung zwingt, Herz und Gefühl dadurch zu meiſtern, daß ſie dem Kopf und dem Geiſt Beſchäftigung gibt. Auf dieſem Wege wahrt ſie die Sitte und wehrt ſich und ihrem Geliebten Melancholie und Traurigkeit ab, und der Dichter gewinnt ſo in einer ganz anderen Weiſe, als Lodge in ſeinem Romane, den ungemeinen äſthetiſchen Vortheil, daß er in die Trockenheit des Stilllebens dieſe Quelle von Witz hereinleitet, die in der freien Natur, fern von aller Convenienz, in ungehindertem Laufe ſich ergießt. Früher in ihrem väterlichen Hauſe war die braune Celia die luſtigere von beiden Freundinnen, jetzt aber bildet ihre ſtillere Rückgezogenheit die Folie für den Muthwillen Roſalindens, der in dem unerwarteten Glückſtande keine Grenzen hat.

Orlando geht auf das Spiel Roſalindens mehr leidend als ſelbſtthätig ein. In ihren ähnlichen Verhältniſſen in der Stadt war Er, wie es dem Manne gebührt, der Thätige und ſie die Duldende; in dieſer kleinen Liebesintrigue iſt das Weib billig die Anſtifterin und Leiterin. Er läßt ſich, nicht willig nicht unwillig, in den abenteuerlichen Plan ziehen, den Ganymed wie ſeine Roſalinde zu umwerben. Er fand die Aehnlichkeit Beider aus, er hielt ſie Anfangs für den Bruder ſeiner Geliebten, es iſt ihm heimlich und behaglich in ihrer Nähe, er hat für ſeine Seufzer einen Gegenſtand, und welcher Liebende klagte und zeigte nicht gern ſeine Liebe! Aber bei alle dem iſt er in ſeinem Dienſte nicht ſo feurig, weil in ſeiner geſunden Natur die kopfhängeriſche und empfindſame Ader der Verliebtheit nicht liegt. Roſalinde findet, da er die Stunden nicht einhält, man könne von ihm wohl ſagen, daß Cupido ihn auf die Schulter geklopft habe, daß aber ſein Herz unverletzt ſei. In dieſem Tone quält ſie den Armen, der ihr ja natürlich nicht genug thun kann, und dieſe zugefügte Qual wird nur durch die andere vergütet, die ſie leidet,

ſobald ſie allein iſt. Dann ſieht man an ihrer ungeduldigen Laune, an ihrem Schmälen, an ihren Thränen, an ihrer Angſt ihn wieder zu verlieren, daß ihre neckiſche Ausgelaſſenheit ſie wirklich eine Ueberwindung koſtet, daß ſie in der That Selbſtbeherrſchung nöthig hat ihre Rolle durchzuführen, daß mit ihrem Muthwillen Zärtlichkeit und Empfindung fortwährend Hand in Hand geht. Dieß könnte man an den Stellen leicht vergeſſen, wo ſie ihn mit angenommener Grauſamkeit foltert, wo ſie faſt herzlos ihm vor ſeiner Ehe und ſeiner Geliebten angſt und bange zu machen ſucht, wo ſie die Beobachtungen einer kalten, ſpöttiſchen Natur auszulegen ſcheint. Und da, wo ſie ihm (IV, 1.) den nie zu zügelnden, nie zu verblüffenden Witz des Weibes ſchildert, könnte man vollends angſt um den armen Orlando werden. Aber in ihrer Natur liegt durchaus in ſeltener Vereinigung das richtigſte Gleichgewicht der Verſtandes- und der Gefühlskräfte; in ihr iſt die Gefühligkeit der Viola und der Witz der Beatrice verſchmolzen; der Dichter hat ihr eine auffallend freie Zunge geliehen, um ja nicht auf den Fehlgedanken zu leiten, daß bei ihrer Enthaltſamkeit nur eine Spur von conventioneller Sprödigkeit oder von Asceticismus im Spiele ſein könnte; Phöbe bezeichnet die Zweifeltigkeit ihres Weſens genau, wenn ſie ſagt, ihr ſanftes Auge ſtehe mit ihrer ſcharfen Rede im Widerſpruch und heile die Wunden, die ihre Zunge ſchlägt. Mitten in ihrem Uebermuthe daher, wenn Orlando weggeht, wie plötzlich bricht die Weichheit ihres Herzens hervor in den Worten: Ach geliebter Freund, ich kann dich nicht zwei Stunden miſſen! wie bietet ſie Alles auf ihn ſchnell zurückzuhaben! wie verſeufzt ſie dieweil die kurze Zeit der Trennung! Und dann, als ſtatt ſeiner Oliver kommt und die Geſchichte von Orlando's Verwundung erzählt, da fällt ſie in Ohnmacht; das ganze Weib kommt in dem verkleideten Manne zu Tage und ihre ganze Liebe bricht aus der Verhüllung hervor. Der Knoten löst ſich nun. Oliver durchſchaut ſie; Ihr ein Mann? ſagt er; euch fehlt ein männlich Herz! Sie verräth ſich dann weiter, als ſie ihm zumuthet, zu glauben, ihre Ohnmacht

sei Verstellung gewesen. Er glaubt's ihr nicht. Sie dränge ihm gern die Ueberzeugung auf; er trennt sich von ihr, indem er sie scherzend auch Rosalinde nennt. Man muß annehmen, Oliver theilte Orlando seine Entdeckung mit. Nun ist die Reihe an Orlando, das Spiel fortzuführen, um ihr die Freude nicht zu verderben, eine kleine Probe für *seine* Geduld. Sie fragt ihn, ob sein Bruder ihm ihre verstellte Ohnmacht erzählt? Er antwortet zweideutig: Ja, und größere Wunder als das! Es ist als ob sie seine Entdeckung fürchtete, da sie schnell diese Antwort auf Celia's Verlöbniß bezieht. Jede folgende Rede Orlando's gewinnt an Feinheit, wenn die Rolle so verstanden wird, daß er von nun an weiß, mit wem er zu thun hat. Und so wird auch erklärlich, daß zuletzt bei der Enthüllung kaum eine Ueberraschung Statt findet.

Der Gegensatz, den die schäferliche Episode zwischen Phöbe und Silvius bildet, wird nun klar sein; oder sollte er nicht, so müßte man auch dafür die Aufklärung sich aus dem Romane von Lodge herüberholen, wo er bis zur Plattheit deutlich ist. In diesem Hirtenleben herrscht im Gegensatze zu dem bewegten Treiben des Hofs und der Stadt Frieden und Ruhe; wo dort Neid und Haß ihre Ränke, spielt hier höchstens die Liebe ihre kleinen Streiche. Die Liebe ist, nach dem Romane, so kostbar in eines Schäfers Auge als in dem eines Königs; die Gelegenheit und die Treue der Liebe sind in diesem Stande mehr zu Hause, weil die Einsamkeit den Zug zur Geselligkeit steigert. So finden wir also Silvius von einer heftigen und zudringlichen Liebe besessen, von allen jenen tausend Thorheiten voll, in denen die Verliebten das kleinste, das ihre Leidenschaft berührt, für das heiligste und wichtigste achten. Die Novelle, ihrer Einen Lehre immer treu, wirft ihm vor, daß seine Liebe maaßlos sei, „daß er sie nicht mit Geduld zu verbergen wisse". Man sieht hier deutlich die Gegenüberstellung gegen die Liebe Rosalindens, die zwar bei Shakespeare sagte, ihre Liebe sei sehr nach der Eigenschaft der des Silvius. Aber dem ist in der That nicht so, so wenig als

Roſalinde den Eigenſchaften der Phöbe nahe ſteht, in deren Tone ſie ſich zwar auch, und ganz in gleicher Weiſe, allen hyperboliſchen Liebesbetheuerungen abgeneigt zeigt. Aber dieß iſt bei ihr die geſunde Natur, die jeder Uebertreibung gram iſt, bei Phöbe, die der Dichter als eine ſtrenge Schönheit malt (ſchwarzhaarig, von großen Augen und milchweißen Wangen) iſt es Sprödigkeit, Haß der Liebe, der anmaaßende Stolz, über ſie ſiegen zu wollen. Dieſe weiſe Mitte, die die beiden Freundinnen ſuchen zwiſchen Blödigkeit und Begehrlichkeit der Liebe, wird von Phöbe und Silvius in entgegengeſetzter Weiſe verfehlt. Daß Roſalinde an Beider Eigenſchaften einen gewiſſen Theil hat, das ſtellt ſie eben auf den maaßvollen mittleren Standpunkt, von dem aus ſie ſich gleich fähig und geſchäftig zeigt, den Stolz der Phöbe mit größerem Stolze zu demüthigen, die Demuth des armen Wurmes Silvius dagegen aufzurichten. Zwiſchen beiden erſcheinen die Städterin und ihr Orlando als die eigentlichen unbefangenen Kinder wahrer Natur, den geſchraubten Geſchöpfen einer conventionellen Dichtung gegenüber geſtellt.

Einen anderen Gegenſatz bildet das Verhältniß des Narren zu Audrey (Käthchen), das ganz Shakeſpeare's Zuſatz iſt. Probſtein parodirt in ſeinen Verſen an die rohe Bauerdirne, neben der er ſich wie Ovid bei den Geten dünkt, die ſchmachtende Poeſie Orlando's, in ſeiner falſchen Trauung durch Sir Oliver die der Roſalinde und Orlando's durch Celia, in ſeiner demüthigen Laune, die häßliche Audrey zu heiraten, die ungleichen Verbindungen der Uebrigen. Seine Heirat iſt aber nur eine vorgegebene; er geht ſie nicht ein, wie Celia, um der Unenthaltſamkeit auszuweichen, ſondern um ihr zu fröhnen. Er thut das Gegentheil von Roſalinde und Orlando; er misbraucht dieß Naturleben in der Einſamkeit zu Freibeuterei, in der Abſicht, ſich von Audrey in paſſender Stunde wieder loszuſagen. Er macht ſich die Gelegenheit zu Nutze, die ſich hier bietet, ohne die Treue zu beſitzen, die nach dem Romane von Lodge dieſer Oertlichkeit eigen ſein ſoll. Stadt- und Landſitten erſcheinen in ihm in gleicher

Nacktheit. Man ſieht aus ſeinen Reden auf die Zeit zurück, wo er dieſem Landleben und ſeinen Sitten angehört hat, jetzt aber ſpielt er gerne den Hofmann. Er iſt, wie Jacques mit dem Herzog, aus Anhänglichkeit an Celia mit in dieſe Einſamkeit gegangen, aber nicht aus Neigung; er führt ſich wie ein Hofmann auf, wenn er von ſeiner herablaſſenden Neigung ſpricht, wenn er (wie Don Juan den Maſetto) den armen Wilhelm abtreibt, wenn er ſeine Kenntniß des Ehrenkatechismus der höfiſchen Raufer auslegt, wenn er gegen Corinnus das Schäferleben herabſetzt und in ſcherzhafter Uebertreibung dieſelbe Sünde bei der Fortpflanzung der Schafe findet, wie Jacques ernſthaft bei der Jagd. Und ſo entwickelt er denn auch ſeine loſen höfiſchen Sitten der ehrbaren Audrey gegenüber.

In Probſtein hat Shakeſpeare zum erſtenmale einen Narren von etwas höherer Natur vorgeführt. In allen früheren Luſtſpielen haben nur Clowns geſpielt, natürliche Narren, deren Witz mehr eingelernt und mechaniſche Abrichtung, oder in drolliger Unbewußtheit überliefert iſt. Nur der in Ende gut Alles gut hatte etwas von der „prophetiſchen" Ader in ſich, die er ſich ſelbſt beilegt nach der allgemeinen Anſicht der damaligen Zeit, daß in den Narren, kraft ihrer Eigenſchaft, auf dem kürzeſten Wege die Wahrheit zu ſagen, etwas Göttliches und Wahrſageriſches gelegen ſei. Shakeſpeare huldigte dieſer Zeitanſicht von der höheren Bedeutſamkeit der Narren, in ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit wenigſtens, ganz und gar. Die Afterweisheit, die aus gelehrter Vornehmheit und Pedanterie oder aus Eigenliebe, aus verdorbenem Geſchmack oder Gewiſſen auf dieſe Figur der Komödie verächtlich oder tadelnd herabſah, überließ er den Ben Jonſons und den Malvolios, ohne ihrer zu achten. Er hat, wie wir nun oft geſehen haben, ſogar den einfältigen, natürlichen Narren, in der Beziehung, die er ihnen jedesmal zu den Handlungen ſeiner Stücke zu geben wußte, eine tiefere Bedeutung geliehen, ohne zu fürchten, der Natur und Wahrheit Zwang anzuthun; denn wer hätte nicht oft an lebendigen Beiſpielen erlebt, wie der Mutterwitz die Auf-

gaben, um die ſich die Weiſen bemühen, mühelos löst und ohne es zu wiſſen, oder daß ein kindlich Gemüth in Einfalt ausübt, was kein Verſtand der Verſtändigen ſieht? Einen höheren Werth als dieſen mißt Shakeſpeare aber den witzigen Köpfen, den eigentlichen Narren bei, die ihre Rollen mit Bewußtſein ſpielen, denen eine Vollmacht gegeben iſt, die Wahrheit zu ſagen, den Schleier der bloßen Anſtandsſitte und der Heuchelei ſo oft ſie wollen zu zerreißen, unter der Maske eigener Thorheit die Thorheit Anderer witzig zu entlarven. Dieß dünkte Shakeſpeare ein Handwerk, „ſo voll von Arbeit wie des Weiſen Kunſt“ und ſo voll Nutzen wie die geſalbte Predigt des Kaplanes. Denn es ſchien ihm die gewandteſte Kenntniß der Welt und der Menſchen, ihrer Launen und der umgebenden Verhältniſſe, dazu zu gehören, um treffend und weislich dieſen Stachel der Scheinthorheit zu gebrauchen; es ſchien ihm der wachſame und ſcharfe Geiſt bewundernswerth, der es verſtand und raſch genug war, die verhüllten Schwächen der Menſchen zu entdecken und „wie ein Falk auf jede Feder zu ſchießen, die ihm vor's Auge kommt“. Für die Menſchen im Allgemeinen aber gilt ihm die Anweſenheit eines Narren als der nützliche Prüfſtein ihrer Köpfe und Herzen. Den Parolles, den Malvolio und ähnlichen gewürfelten Schelmen oder eckigen Pedanten ſind die Witze der Narren unbequeme „Kanonenkugeln“, die den Edelmüthigen, den Schuldloſen, die von freiem Gewiſſen ſind, für leichte „Vögelbolzen“ gelten. An dieſen Reinen fliegt der Witz des Narren wild und fehl vorüber; die bei dem Schwirren ſeiner Pfeile zucken, deren Narrheit deckt ſich von ſelber auf, wenn der buntſcheckige Mann vielleicht nicht einmal hinzielte. Als das Leben den Spielen der Phantaſie noch nahe ſtand, war dieſe privilegirte Narrheit ein Handwerk, ein Beruf des Lebens. Gerade in Shakeſpeare's Zeit tritt ſie aus dem Leben zugleich auf die Bühne über, aber damit fing ſie auch an aus dem Leben ſelbſt zu ſchwinden. Das war vielleicht für Shakeſpeare eine Aufforderung mehr, ſie für die Kunſt zu retten und zu adeln. Aber es war dieß bei der Rohheit der Spieler und bei der

Neigung des Volkes, gerade nur die plumpen drolligen Späße der Rüpel zu belachen, ſehr ſchwer. Wir haben früher angeführt, welchen Misbrauch die Tarlton und Kempe von dem Privilegium der Narren auf der Bühne machten; ſo lange dieß dauerte, ſo lange die Hauptkunſt dieſer pulcinellartigen Spieler und die Hauptfreude des Publicums war, wenn ſie das Kinn vorſtreckten, die Hände hängen ließen und ihre Pritſche quirlten, konnte Shakeſpeare kaum wagen, eine feinere Rolle dieſes Schlages auf die Bühne zu bringen. Kempe trat zweimal von der Geſellſchaft des Blackfriartheaters ab. Erſt da er und ſeines Gleichen beſeitigt waren, konnte Shakeſpeare jenes feinere Programm im Hamlet für die Spieler des Narren ſchreiben, konnte er die Narren in Wie es euch gefällt, Was ihr wollt und im Lear auf die Bühne bringen. Der Probſtein in unſerem Stücke iſt ſeines Witzes nicht ganz ſo kundig und bewußt, wie die Narren in Was ihr wollt und im Lear; aber er iſt auch nicht auf dem Standpunkte der Coſtard, der Lanz und Lanzelot. Er ſteht an der ſtreitigen Grenzlinie des Inſtinctes und des Bewußtſeins, wo dieſe Rolle am dankbarſten iſt. Jacques ſieht ihn für einen Clown an, der ſich in ſeinem trockenen Gehirne ſeltſame Fächer vollgeſtopft habe mit Anmerkungen, die er dann brockenweiſe von ſich gebe; er hält ihn für einen jener „natürlichen Philoſophen" (worunter Warburton nichts als einen natürlichen Narren hätte verſtehen ſollen), von denen Probſtein ſelbſt ſagt, ſie kämen weder durch Natur noch durch Kunſt zu Verſtand. Die beiden Frauen nennen ihn abwechſelnd natural und fool; Celia, ihm in's Geſicht, ſchreibt ihm die Stumpfheit des Clowns zu, die der Wetzſtein der Witzigen ſei, während für den eigentlichen Narren mehr die Thorheit der Andern der Schleifſtein ſeines Witzes iſt. Und Probſtein ſelbſt gibt ſich den Schein, als ſei er weiſer als er ſelber wiſſe: er werde, ſagt er, ſeinen eigenen Witz nicht eher gewahr, als bis er ſein Schienbein daran ſtoße. Dagegen ſieht er ſich nach ſeinen Aeußerungen an anderen Stellen über den Clown und den natürlichen Philoſophen weit erhaben, und der

Herzog erkennt wohl die Absicht hinter seiner vorgeschobenen Narrheit; er braucht, sagt er, seine Thorheit nur wie ein Stellpferd, um seinen Witz dahinter abzuschießen.

Ganz dieser zweiseitigen Anlage entspricht nun sein Handeln und Reden in dem Stücke. Er vollführt seine Streiche in der Art der Clowns, bei denen Schelmstreiche auch für Witze gelten. Dagegen hat ihm der Dichter auch, wie der Narr immer gebraucht sein sollte, die Rolle des komischen Chors im Lustspiele übertragen. Wir haben oben gezeigt, in welchen Gegensatz das Verhältniß Probstein's und der Audrey zu dem der übrigen Paare gebracht ist; die idealisirte schäferliche Liebe ist darin von einer realeren Natur parodirt. Diese Gegensätze waren dem Schäferdrama eigen. Thomas Heywood, indem er die Schäferspiele zu Shakespeare's Zeit charakterisiren will, braucht die Worte: „Wenn wir ein Pastoral aufführen, so zeigen wir die harmlose Liebe von Schäfern, in verschiedener Weise moralisirt, indem wir den Unterschied darstellen zwischen der List der Stadt und der Unschuld des Schäferkleides". Man sieht wohl, nach dieser Bestimmung ist Shakespeare's Stück nichts anderes als ein Pastoral; die Sitten von Stadt und Land sind in mehrfache Gegensätze gebracht; die Moral, die der Dichter zieht, mag freilich wesentlich verschieden sein von der, die in den schäferlichen Romanen und Dramen der Zeit gewöhnlich aus jenem Unterschiede von Stadt und Land gefolgert wurde. Shakespeare hat seines Narren Mund zu seinem Stellpferde gebraucht, um seine Meinung von der herkömmlichen Idealisirung des Schäferlebens in der Pastoraldichtung auszusprechen, in demselben Sinne, wie seine Darstellung und die Handlungen in sich sie zu Tage legen. Auf die Frage des Corinnus, wie ihm dieß Schäferleben gefalle, gibt ihm Probstein diese Antwort: „Wahrhaftig, Schäfer, an und für sich betrachtet ist es ein gutes Leben; aber in Betracht, daß es ein Schäferleben ist, taugt es nichts. In Betracht, daß es einsam ist, mag ich es wohl leiden, aber in Betracht, daß es stille ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner in

Betracht, daß es auf dem Lande iſt, ſteht es mir an, aber in Betracht, daß es nicht am Hofe iſt, wird es langweilig. Inſofern es ein mäßiges Leben iſt, ſeht ihr, iſt es nach meinem Sinne, aber inſofern es nicht reichlicher dabei zugeht, ſtreitet es ſehr gegen meine Neigung. Verſtehſt du Philoſophie, Schäfer?" Mir ſcheint, daß vielleicht alle Schäferpoeſie zuſammengenommen kaum ſo viele reale Weisheit enthält, als dieſe Philoſophie des Narren. Er findet nichts gegen das Schäferleben zu ſagen, aber auch nichts gegen die entgegengeſetzte Art des Lebens, und die ſchlichte Einfalt des Corinnus ſelbſt iſt ihm darin zur Seite, der dem Hofe ſeine Sitten und dem Lande die ſeinigen läßt. Shakeſpeare kannte nichts von der Einſeitigkeit, die das Leben der Welt und der Einſamkeit, eines um des andern willen, verdammte oder verwürfe. Vielmehr findet des Narren Witz gerade den, der blos das Eine kennt, oder wie der Sinn iſt, blos das Eine achtet, „verdammt wie ein einſeitig geröſtetes Ei". Auf keiner der beiden Arten zu leben liegt in der Darſtellung Shakeſpeare's ein Nachdruck des Vorzugs. In keinem von beiden Kreiſen findet er an und für ſich die Bedingung des Glückes oder der Tugend, ſondern das Glück ſieht er am ſicherſten hauſen, nicht an dieſem oder jenem Orte, ſondern in den Menſchen, die für beide und für jede andere Arten des Daſeins eine Anlage und ein natürliches Theil der Befähigung haben; in jenen Menſchen, die ſich, verbannt aus der Welt, nicht elend fühlen, ſo wenig, als wenn ſie aus der Einſamkeit in die Welt zurückgerufen werden. Der Dichter weiß nichts von einem gewiſſen Verhältniß, oder Zuſtande, oder Zeitalter, die eine ſichere Quelle des Glückes wären, aber er weiß, daß es in allen Ständen und Geſchlechtern Menſchen gibt, wie ſeinen Herzog, ſeine Roſalinde, ſeinen alten Adam Spencer, die in ihrem Buſen den Gleichmuth und die Zufriedenheit tragen (die der einzig fruchtbare Boden aller wahren inneren Beglückung) und die ein lachendes Eden und ein goldnes Zeitalter überall hinbringen, wo ſie ſich niederlaſſen.

Viel Lärmen um Nichts.

Der ernſte Theil von Viel Lärmen um Nichts, das Verhältniß zwiſchen Hero und Claudio, iſt der Geſchichte von Ariodante und Ginevra im fünften Geſange von Arioſt's raſendem Roland ähnlich, ein Gegenſtand, der ſchon 1583 dramatiſch behandelt und vor Eliſabeth unter dieſem Titel (Ariodante und Ginevra) aufgeführt war. Arioſt's Epos war 1591 von John Harington überſetzt; jene Epiſode aber war abgetrennt ſchon früher, ſogar zweimal, in's Engliſche übertragen worden; auch Spenſer hatte ſie in den zweiten Geſang ſeiner Feenkönigin mit einigen Veränderungen aufgenommen. In Bandello's 22. Novelle von Timbeo di Cardona iſt derſelbe Stoff behandelt und, nach den Namen der handelnden Figuren zu ſchließen, hat Shakeſpeare dieſe Quelle zu ſeinem Stücke benutzt, ohne auf Arioſt zurückzugehen. Dieſe Novelle nun bot für irgend eine ſittliche Auffaſſung der Fabel dem Dichter nicht entfernt einen Fingerzeig dar; es iſt eine kahle Erzählung, die auch uns zum Verſtändniß des Shakeſpeare'ſchen Stückes nichts gewährt; in dem vorigen Stücke hatte er die breite Moraliſation ſeiner Quelle zu verbergen; in dieſem Stoffe dagegen mußte er den verborgenen ethiſchen Funken erſt herausſchlagen. Shakeſpeare überſetzte die Irrungen zwiſchen Claudio und Hero aus der flachen Novellenpoeſie in das Leben; er tauchte in die Natur eines ſolchen Vorfalls ein; er fragte ſich nach der wahrſchein-

lichen Beſchaffenheit der Menſchen, unter denen er denkbar war; er fand den Grundton, auf den er ein ſolches Gemälde aufziehen müſſe. Es erweiterte ſich ihm der Gegenſtand unter den Händen; die Haupthandlung bekam ein erläuterndes Vorſpiel; die Hauptfiguren (Hero und Claudio) ein bedeutſames Gegenſtück in dem Verhältniß von Benedict und Beatrice, das ganz Shakeſpeare's Eigenthum iſt; dieſe Geſtalten gewannen es ſogar über jene Hauptperſonen; die Intrigue trat, wie es bei unſerem Dichter immer iſt, wie es Coleridge gerade an dieſem Stücke beſonders nachgewieſen hat, hinter die Charakteriſtik zurück; es handelt ſich faſt mehr darum, welcherlei Art die Menſchen ſind, die Viel Lärmen um Nichts machen, als um das Nichts, um das viel Lärmen gemacht wird. Alles Gewicht ſcheint nicht auf der Verwickelung, auf dem äußeren Intereſſe der Kataſtrophe an ſich, ſondern auf der ſittlichen Bedeutung zu liegen, die jene Störung durch den Baſtard Johann für die beiden geſchloſſenen und eingeleiteten, wieder gelösten und noch nicht befeſtigten Verbindungen, oder vielmehr für die Paare, für die Menſchen hat, die dieſe Verbindungen eingegangen ſind. Indem der Dichter auf dieſe Weiſe die Bedingungen des darzuſtellenden Gegenſtandes, die Naturanlage und Charakterbildung der geeigneten handelnden Figuren aufſuchte, iſt er, wie uns ſcheint, auf einen Boden gerathen, der dieſes Stück zu dem gleichzeitigen Wie es euch gefällt in einen förmlichen Gegenſatz ſtellt. Schon äußerlich betrachtet erinnert das neckiſche Witzgefecht zwiſchen Benedict und Beatrice an das ähnliche Verhältniß von Roſalinde zu Orlando zurück, in der Entwickelung der Handlung aber fällt ein entgegengeſetzter Verlauf ſogleich in die Augen. Wo dort ein fürſtlicher Hof mit einem großen Vaſallenhauſe gegenſeitig und in ſich verfallen und in Zerwürfniſſen erſcheint, treten wir hier in einen ähnlichen Kreis, in dem die behaglichſte Verträglichkeit herrſcht. Wo dort das Stück mit feindſeligen Verfolgungen, in einem tragiſchen Charakter, begann, und ſich hernach in den drei letzten Acten zu einem Luſtſpiele von ununterbrochen heiterer Natur entwickelt, da ſpielt hier

umgekehrt in den ersten drei Aufzügen die fröhlichste Laune und nachher droht das Scherzspiel plötzlich in eine förmliche Tragödie umzuschlagen. Wie dort die Menschen im Vordergrunde standen, die von Misgeschicken geschult, mit Fassungskraft, mit Gleichmuth, mit Seibstbeherrschung begabt, über ihr Unglück Meister wurden, so sind wir hier in eine Gruppe von Personen versetzt, die an Glück gewöhnt, vom Glück verwöhnt, bei den schönsten Charakteranlagen in die entgegengesetzten Fehler verfallen sind: in Haltlosigkeit, in eigenliebige Veränderlichkeit, in Leichtsinn und Leichtgläubigkeit, um es in Ein Wort zu fassen in den Wankelmuth, den das selbst schwankende Glück erzeugt, und in dem der Mensch von dem Augenblick allzu abhängig, seines Urtheils und seiner Entschlüsse nicht Herr ist. Und endlich, wo dort jene kräftigen Gleichmüthigen auf der Spitze ihres Unglücks Trost und Linderung in dem sanften Frieden eines abgeschiedenen Stilliebens finden, da werden diese Verweichlichten auf der Höhe ihres Glückes durch einen tragischen Zwischenfall aufgeschreckt, der die schlafferen Naturen aufrüttelt und ihnen eine wohlthätige Warnung auf ihren Lebensweg mitgibt.

Hält man diese Grundanschauung fest, so wird man finden, wie unser Lustspiel bei aller poetischen Freiheit in allen seinen Theilen vortrefflich zusammenhängt, und welch ein tiefer Hintergrund auch hier einer höchst schalen Novellenintrigue gegeben worden ist. Wir treten in das Haus des Gouverneurs von Messina, das von Reichthum und großen Verbindungen gehoben ist und wo ein ganz ungetrübtes Familienglück uns aus allen Verhältnissen und Personen entgegenblickt. Ein heiterer Verkehr lacht uns gleich aus der ersten Scene, dem Empfang eines unbekannten Boten an; ein befreundeter, ehrender Besuch wird angekündigt, der die Fröhlichkeit und Geselligkeit noch steigern soll. Die traulichste Gemeinsamkeit herrscht unter den hohen und niedrigen Gliedern der Familie oder vielmehr des Hauses. Die Diener belauschen die Gäste und statten den Herren ihren Bericht ab; der Oheim Antonio macht sich auf dem Masken-

balle mit dem Kammermädchen zu ſchaffen, und ſie rückt ihm ſeinen wackelnden Kopf auf und macht ſich über ſeinen Verſtand luſtig; ſelbſt gegen die fremden Gäſte nehmen ſich die Zofen der Hero etwas heraus; mit der Tochter und der Nichte Lionato's in Scherzen bis an die Grenze zu gehen, iſt ihnen geläufig. Auf dem ähnlichen traulichen Fuße ſteht ſelbſt die Scharwache von Meſſina mit dem Gouverneur. Die Dogberry und Verges unterhalten ſich mit ihm wie mit jedem anderen Gevatter; in ihrem Amt und Berufe ſind ſie barmherzig und läßig, und laſſen Alles im friedlichen Schlendrian gehen. In der Familie des Gouverneurs iſt Beatrice das heitere Princip im Hauſe, ſie breitet mit einem immer munteren Sinne Luſt und Fröhlichkeit um ſich her. Der Mittelpunkt aber, um den ſich Alles dreht, iſt die Tochter des Hauſes, die ſtille Hero. Sie iſt der Stolz, der Preis und die Liebe des Vaters, gegen die er ſich ſelbſt und Alles in Schatten ſtellt. Ein ahnungsvoll ſanftes Gemüth bezaubert ſie auch wo ſie ſtumm iſt durch den überwältigenden Eindruck ihres keuſchen ſittſamen Weſens. Sie kann keinen Muthwillen üben, als höchſtens hinter der Larve; die unpaſſenden Scherze ihrer Dienerin mag ſie nicht leiden; nachdem ſie der Beatrice ihren wohlgelungenen Streich geſpielt, hält ſie jedes neckiſche Wort ſchonend zurück. Als auf dieſes Bild der Unſchuld jener ſchmähliche Verdacht in der entehrendſten Weiſe geworfen wird, kämpft die Scham einen ſchweigenden Kampf in ihr; ihre feurigen Augen möchten den Irrthum der Verdächtiger ausbrennen, aber ſie kann nicht Worte dafür finden und ſinkt ſtumm in Ohnmacht. Der Einen, die ſie kennt, Beatricen erſcheint ſie, obgleich ſie Nichts für ſich ſpricht und alle Zeichen und Zeugen gegen ſie ſprechen, über allen Argwohn erhaben, wie ſie iſt. Ein ſolches Weſen ſcheint ganz geſchaffen, das Glück und den Stolz einer Familie zu machen, die aus guten, aus ehrenhaften und geehrten Menſchen beſteht.

In dieſen Kreis kommt nun der königliche Prinz von Aragon zu Beſuch. Er war ſchon früher mit ſeiner Umgebung hier geweſen,

Claudio hatte die ſchöne Hero ſchon in's Auge gefaßt, Benedict mit Beatrice ſchon Witzgefechte beſtanden, Boraccio ſchon die Bekanntſchaft der Margarete gemacht. Ein Kampf hatte ſie entfernt, nach deſſen glücklicher Beendigung ſie zurückkehren, um einen Monat in behaglicher Erholung zu verbringen. Auch dieſe Alle ſind Kinder im Schooſe des Glücks. Der Prinz iſt ganz geſchaffen zu verwöhnen und ſich verwöhnen zu laſſen, Glück zu ſtreuen und zu genießen. Er hat einen finſteren Halbbruder, der in Allem das Gegentheil aller der Menſchen iſt, die wir um den Prinzen herum ſehen; er mag ihn deshalb nicht leiden; ein älteres Zerwürfniß iſt einer Verſöhnung gewichen, aber auch jetzt kümmert ſich Don Pedro nicht um ſeinen Bruder und zieht ihm den neuen Günſtling Claudio auffallend vor. Er bedarf der heiteren Unterhaltung um ſich her; eines Benedict, deſſen Humor nie verſagt, noch mehr eines Claudio, der den Stachel der böſen Zunge nicht beſitzt, die in Benedict zuweilen unangenehme Wahrheiten ſpricht, am liebſten Beider, deren neckiſcher Verkehr ihm eine ſtete Quelle der Fröhlichkeit offen hält. Dem Einen kommt er entgegen, ihm die reiche Erbin Hero zu ſchaffen, und dieß Glück heißt er ihn ſchnell und ohne Zögern ergreifen; den Anderen macht er in Beatrice verliebt und hilft ihm über den Widerſpruchsgeiſt hinweg, der ihn noch lange um dieß Glück hätte zielios herumgehen machen. Der Verwöhntere von Beiden iſt Claudio. Ein Emporkömmling, arm, noch blutjung, hat er im Felde unerwartete Thaten gethan, er hat durch das gewonnene Anſehen ſeinem alten Oheim in Meſſina Thränen der Freude bereitet, er hat ſich ſo die Freundſchaft Benedict's erworben und die Gunſt des Prinzen, der Baſtard Johann ſchreibt ihm „den Ruhm ſeines Sturzes“ zu. Dazu erwirbt er nun die ſanfte Hero, der er ein eben ſo jungfräulich lauteres Weſen entgegenbringt. Er trägt in ſich, was ihm ein gerechtes Selbſtgefühl geben kann; das Glück ſteigert es zu einer reizbaren Eigenliebe, wohl ſelbſt zu äußerlicher Eitelkeit. Benedict behauptet von ihm, daß er ſeit ſeiner Verliebtheit Nächte ſchlaflos zubringen könne, um den Schnitt eines

neuen Wamſes zu erſinnen; der alte Antonio nennt ihn im Zorn, der wohl übertreibt aber nicht erfindet, einen Modeaffen und eine Zierpuppe; und Boraccio, als er über die Täuſchung Claudio's durch die falſche Hero an Conrad berichtet, macht eine weitausholende, nicht zu Ende geführte Betrachtung über die Modeſucht, es ſcheint faſt, um von dieſer äußerlichen Veränderung eine Anwendung auf Claudio's innere zu machen. Wenigſtens lehnt er es ausdrücklich ab, daß dieſe ſeine Betrachtung ein ungehöriges Abſpringen von ſeiner Erzählung geweſen ſei.

Zwiſchen dieſe vom Glücke und vom Wohlleben getragenen heiteren Gemüther tritt nun als ihr einziger Gegenſatz der Baſtard Johann ſtörend hinein. Ihm hat das Glück nie gelacht, Er freilich auch nie dem Glücke. Er iſt von einer angeborenen ſaueren Gemüthsart, ſchwermüthig, ſchwarzgallig, von ähnlichen Dienern umgeben, verſchloſſen, wortkarg und finſter ſelbſt gegen den freundlichen Empfang der liebenswürdigſten Wirthe. Unfähig ſich zu verbergen, trägt er ſeinen inneren Groll und Unmuth Jedem zur Schau und die äußere Verſöhnung mit ſeinem Bruder kann ſein unverſöhntes Herz nicht verdecken; er will lieber verachtet ſein, als mit einem gekünſteiten Benehmen Liebe gewinnen. Er iſt krank vor Misgunſt und Aerger beſonders über Claudio, geneigt, ihm jeden böſen Streich zu ſpielen, bereit ſeinen vertrauten Dienern jede Hülfe zu ſolch einem Streiche mit ſchwerem Golde zu bezahlen. Daß ihm die Scheinverſöhnung eine Art Maulkorb anhängt, iſt ihm nicht recht; es ſcheint ein Bedürfniß ſeiner Natur überhaupt wie ſeiner gegenwärtigen beſonderen Lage, den Freuden- und Friedenſtörer zu ſpielen; er hat Luſt, die fröhlichen Freunde Alle zu vergiften, er lebt auf in dem Gedanken, ihnen irgend ein Unheil zu bereiten. Er wirft ſich zwiſchen ſie, um die Verbindung Claudio's mit Hero zu kreuzen.

Shakeſpeare hat dem Streiche, mit dem der misgünſtige, vom Glück Vernachläſſigte nach der Erzählung der Novelle die glückliche Ruhe der Uebrigen plötzlich aufſtört, einen zweiten hinzugegeben,

vielmehr vorausgeſchickt, der ihm mehr Spielraum gibt, ſeine Charaktere zu entwickeln. Boraccio hat ſeinem Herrn verrathen, daß der Prinz um Hero für Claudio auf dem Maskenballe werben will; der Baſtard überzeugt ſich, daß dieß geſchieht; es ſcheint ihm wohlzuthun ſich ſelbſt glauben zu machen, der Prinz werbe für ſich ſelbſt; er verräth die Sache dem Claudio, indem er ſich den Anſchein gibt, als glaube er mit Benedict zu ſprechen. Der unbefeſtigte, leichtgläubige, veränderliche, aller ruhigen Ueberlegung unfähige Charakter Claudio's bricht bei dieſem kleinen Anlaſſe offen zu Tage. Er kennt doch, Jedermann kennt den boshaften Sinn des Baſtards, der ihm den Argwohn gegen den Prinzen beibringt; er weiß doch von dem Prinzen ſelbſt, daß er ſeine (Claudio's) Rolle bei der Hero ſpielen wollte; gleichwohl iſt ihm das bloße Wort Johann's genug, um ſeinen Prinzen des Bruchs der Freundſchaft und der Treue für überführt zu halten, um von Benedict gereizt und grollend hinwegzulaufen, um in ſchneller Entſagung ſeine Hero aufzugeben: Viel Glück mit ihr! ſagt er, zwar bitter aber doch leichthin, und Benedict gibt ihm dafür den verdienten Stich, ſo beendige man einen Viehhandel. Der Unfall weist ſich als eine Täuſchung aus; er iſt in allen Theilen das Vorſpiel zu der eigentlichen Handlung, und Shakeſpeare hat uns mit ſeiner gewohnten Gründlichkeit an einem geringeren Beiſpiele vorbereitet und uns die Menſchen kennen gelehrt, die nachher eine wichtigere Sache mit eben der Leichtgläubigkeit und Sorgloſigkeit behandeln und ſelbſt die vorausgegangene Warnung nicht achten. Durch das Mislingen des erſten unſchuldigen Streiches iſt zugleich Johann mehr gereizt zu einem zweiten gefährlicheren. Die unglaubliche Verleumdung der Hero wird von dem Baſtard dem Prinzen und Claudio zugeflüſtert. Der Prinz ſelbſt zeigt ſich jetzt von derſelben leichtfertigen Natur. Die alten und neuen Erfahrungen mit dieſem Manne ſind vergeſſen. Aus jener erſten Täuſchung hatte ſich Claudio die Regel gezogen, daß man in der Liebe Dienſt die eigene Zunge gebrauchen und keinem Anwalt trauen müſſe; jetzt zieht er ſich nicht für

dieſen Fall die Lehre daraus, daß er bei ſo ſchwerer Belaſtung eines Weſens, die ihm wie Diana erſchien, ſein eigenes Auge brauchen und keinem Kläger, am wenigſten einem Kläger wie dieſem, trauen müſſe. Aber freilich, ſein eigenes Auge ſollte ja von dem Kläger überführt werden! Allein noch ehe es zu dieſer Probe kommt, iſt, ſchon in der bloßen Vorſtellung, Claudio's ſtolze Eigenliebe ſo furchtbar gereizt, daß er den herzlos rachſüchtigen Entſchluß ſchon jetzt faſſen kann, im Falle der Ueberführung vor der ganzen Verſammlung in der Kirche, am Traualtar, Hero's Unehre aufzudecken, und der Prinz ſtimmt unüberlegt dazu bei. Man ſieht wohl, daß dieſer lodernde Entſchluß allein die ſichere Ueberführung geradezu ausſchließt; ſie hätten Hero ſelbſt auf der That ergreifen, aber nicht aus der Ferne bei Nacht und Nebel, belauſchen und ein Schattenſpiel für einen Beweis nehmen müſſen. Man hat das als einen Fehler der Compoſition an Shakeſpeare getadelt, daß Claudio ſo nahe ſollte geſtanden, gehört und doch ſich in eine ſolche Irrung verwickelt haben; allein es iſt dieß nur ein wohlbegründeter Charakterfehler in Claudio. Den Boraccio ſelbſt hat der Dichter dem Claudio den Vorwurf machen laſſen, daß er ſeine eigenen ſehenden Augen habe täuſchen laſſen; die einfältigen Männer der Scharwache läßt er an's Licht bringen, was die Weisheit Pedro's und Claudio's nicht entdecken konnte"; ſie, die nachläſſigen Schläfer, haben den Boraccio auf dem Wort ergriffen, als er ſeinen Betrug an Conrad nur erzählte, jene aber griffen ihn nicht auf der That, da er ſie vollführte, wo für ihre und Hero's Ehre Alles auf dem Spiele ſtand. Die grauſame Abſicht der öffentlichen Scheidung wird nun ausgeführt; der unfertige, unbewanderte Claudio gibt ſeine Hero auf, mit blutendem Herzen zwar, aber blind für die Zeugen der Unſchuld in ihrem früheren und jetzigen Benehmen; ſeine feſte Ueberzeugung von ihrer Schuld irrt ſogar ihren eigenen Vater. Lionato, vom Glücke läßig gemacht wie die Anderen, hat noch vor der Trauung eine Anzeige von der Einfangung der Verbrecher erhalten, deren Verhör noch am Morgen gewünſcht worden

war; er überließ das Anderen. Jetzt, da das ſchreckliche Unglück über ihn einbricht, findet es ihn faſſungslos und gänzlich unbefeſtigt; er wünſcht Hero den Tod, er will ſie durchbohren und zerreißen, auch Er, ohne daß er irgend unterſucht oder nur, wie der Pater Franciscus thut, beobachtet hatte; jeden Troſt und jede Geduld weist er mit Heftigkeit zurück. Man kommt überein, die verleumdete Hero todt zu ſagen, ob dieß vielleicht auf Claudio wirken würde; aber der leidenſchaftliche Vater verdirbt dieſe Wirkung ſelbſt, indem er Hero's Tod den Edlen in Verbindung mit einer Herausforderung verkündet! Und der alte Bruder Antonio, der mit dem wackelnden Kopfe, der noch eben dem Lionato ſeine kindiſche Aufregung vorgehalten hatte, wird in demſelben Augenblicke von demſelben faſſungsloſen, über die ſchmachvolle Kränkung empörten Familienſtolze ergriffen; er machte noch eben den tröſtenden Philoſophen und geht plötzlich wie ein ſchäumender Eber los, und will auch ſein hinfälliges Leben in die Schanze gegen die jungen kräftigen Beleidiger ſchlagen. Auf die Beiden macht der verkündigte Tod der Hero nicht die Wirkung, die der Pater Franciscus weiſe beabſichtigt hatte. Er berechnete dieſe Täuſchung auf Claudio's Veränderlichkeit. Es geſchieht ſo, ſagt er, daß wir, was wir haben und beſitzen nicht nach ſeinem Werthe achten; daß wir aber ſeinen Preis überſchätzen, ſobald wir es verlieren und entbehren. Aber ſo freilich wie ihm die Nachricht beigebracht ward, gab Lionato nur einen neuen Lärmen um Nichts hinzu; er brachte Claudio's Gefühl in Streit mit ſeiner Eigenliebe und mit deren beſſerem Theil, ſeinem Selbſtgefühle. Die Nachricht verlor ſo ihren wohlthätigen Stachel. Der alte Leichtſinn ſpielt nun um ſo ungeſtörter ſeine Rolle fort. Beide Freunde möchten ſich die läſtige Scene mit dem Alten ſo ſchnell als möglich vom Halſe ſchaffen; ſie fallen raſch und oberflächlich in einen ſcherzhaften Ton, der es dem Benedict ſchwer macht, ſein ernſtes Geſchäft nur anzubringen; ſie muntern ihn auf, ihre Melancholie, die nicht tief ſitzt, mit ſeinem Witze zu mildern; ſeine Ausforderung macht ſie nicht betroffen, ſondern ſie ruft nur Claudio's

Bitterkeit und Reizbarkeit hervor, in der ſein Leichtſinn und ſeine Veränderlichkeit ſich abermals abſpiegelt. Er fragt wieder nicht um eine Aufklärung oder eine Urſache, die inneren Kämpfe Benedict's gewahrt er nicht, er geht giftig auf die Forderung ein. Wie er auf dem Maskenball den Prinzen, ſeinen Gönner, gleich aufgab, und bei der Nachtkomödie die Geliebte, ſo auch jetzt den Freund. Erſt da ſie von Johann's Flucht hören, wird der Prinz ſtutzig und ernſt, und da ſich nun die Täuſchung aufklärt, nun allerdings tritt Hero in ihrer erſten Lieblichkeit vor Claudio's Seele zurück; nun da die Schuld auf ihn allein fällt, tritt ſein Selbſtgefühl von der edelſten Seite heraus. Wie er ſeine verletzte Seele ſchonungslos gegen das Haus Lionato's rächte, ſo rächt er jetzt auch die Familienbeleidigung, die er zugefügt, ſchonungslos an ſich ſelbſt, indem er ſich willenlos jeder Bedingung und Buße unterwirft.

Der Dichter hat mit einem außerordentlichen Geſchicke den tragiſchen Zwiſchenfall ſo geordnet und geſtellt, daß der peinliche Eindruck, der vielleicht in der Lectüre zu fühlbar wird, in der Darſtellung nicht haftet. Er hat einmal die Scene der inneren Aufregung Claudio's bei der Belauſchung der Hero nicht auf die Bühne gebracht, um ſo die trüben Stimmungen zu ſparen und um die noch zurückgebliebene Scene, wo der lauſchenden Beatrice ihre Falle geſtellt wird, nicht zu ſchwächen. Die burlesken Scenen der Gerichtsdiener, deren Bezüge auf die Haupthandlung wir angedeutet haben, treten ſodann erſt mit der Vorbereitung der tragiſchen Ereigniſſe ein, um dieſen ein Gegengewicht zu halten, das ſie nicht zu lebhaft wirken läßt. Vor Allem aber wiſſen wir bereits die Urheber der Täuſchung in Haft, ehe die Beſchämung der Hero in der Kirche Statt hat; wir wiſſen daher, daß all der Lärm um ihre Unthat und ihren Tod um Nichts iſt. Dieſem Takte des Dichters im Bau ſeines Luſtſpiels entſpricht der andere in der Anlage des Charakters Claudio's und in dem ungemein glücklichen Gegenſatze, den er ihm in Benedict gegeben hat. Was den Charakter Claudio's angeht, ſo hat

Shakeſpeare die Beſtandtheile in dieſer Natur ſo gemiſcht, er hat ſeinem flatterhaften Sinn und ſeiner leichten Jugend einen ſolchen guten Grund von Ehre und Selbſtgefühl gegeben, daß wir bei aller Misbilligung ſeiner Handlungsweiſe an ſeinem Charakter nicht irre werden dürfen. Veränderlich wie er iſt, hält er bei keiner ſeiner Wahlen von Freunden und Geliebten ſtandhaft und prüfend aus, wie er ſie auch nicht ſtetig prüfend getroffen hatte; bei der leichteſten Erſchütterung der eingegangenen Verhältniſſe iſt er von dem erſten Eindrucke überwältigt und ohne die Willenskraft, den Dingen auf den Grund zu gehen. Dieß wäre ein gehäſſiger und verächtlicher Charakter, wenn die Veränderlichkeit nicht mit der Reizbarkeit eines zarten Ehrgefühls verſetzt wäre. Unſere Theilnahme an Claudio iſt durch dieſe Miſchung der ſittlichen Elemente in ihm geſichert; aber der Grund für ein Luſtſpiel und einen Luſtſpielcharakter ſcheint in ihm und in der ganzen Handlung nicht gelegt zu ſein, in die Claudio verwickelt iſt. Man ſcheide Alles Andere aus, und man wird einen peinlichen Eindruck, keinen heiteren zurückbehalten. Der Dichter hat alſo das Verhältniß von Benedict und Beatrice hinzugefügt, um dem ernſteren Grundbeſtandtheile des Stücks ein heiteres Gegengewicht und dieſem das Uebergewicht zu geben. Dieſen beiden Figuren iſt dieſelbe Eigenliebe, dieſelbe Verwöhnung vom Glück zu Theil geworden, wie dem Claudio. Aber ſtatt deſſen Veränderlichkeit ſpielt in ihnen nur, was wir mit einer feinen Unterſcheidung Wankelmuth nennen, vor. Wir beziehen den Begriff der Veränderlichkeit auf das unbeſtändige Schwanken nach getroffenen Entſchlüſſen, den Wankelmuth auf die unbefeſtigte Geſinnung und Neigung vor denſelben; die Veränderlichkeit äußert ſich in Handlungen, ſie führt ſchädliche Folgen nach ſich und muß dadurch verachtet oder gehaßt machen; der Wankelmuth äußert ſich nur in contraſtirenden inneren Vorgängen, die von Natur unſchädlicher Art ſind, und dieß iſt der Grund, warum er der Komödie einen vortrefflichen Stoff entgegenbringt. Weniges iſt daher auch auf der Bühne von ſo wahr-

haft komiſcher Kraft, als dieſe beiden Figuren, Benedict und Beatrice, die in England bis auf den heutigen Tag ihre Volksthümlichkeit nicht verloren haben. Shakeſpeare's Zeitgenoſſe Leonard Digges nennt ſie neben Falſtaff und Malvolio als die Lieblinge des damaligen Publicums, die in einem Nu Parterre, Gallerie und Logen füllten, während die Luſtſpiele Ben Jonſon's oft nicht das Feuer und die Thürhüter bezahlt machten. Und noch vor nicht lange konnte man Viel Lärmen um Nichts in dem Prinzeſſintheater in London wie nach einer glücklichen Tradition aufgeführt, jene beiden Hauptrollen verhältnißmäßig ſehr gut ausgeführt ſehen, von Spielern, die vielleicht nicht übergroße Begabung beſaßen, die aber an ihrem Spiele gegenſeitige Freude hatten, deren Spiel wie im Stücke ſelbſt ein Kampf und ein Ringen war, wie man es einſt in der Darſtellung dieſer Charaktere durch Garrick und Mrs. Pritchard gewöhnt war.

Die Charaktere von Benedict und Beatrice genau zu verſtehen, fordert die aufmerkſame Prüfung jedes Wortes und Winkes, die der Dichter reichlich über ſie an die Hand gibt. Den Benedict nennt der Prinz in ernſter Unterredung von edler Art, von erprobter Tapferkeit und bewährter Rechtſchaffenheit. Wir finden ihn, wo wir ihn handelnd beobachten können, dem Prinzen gegenüber wahr und aufrichtig, als auch Er ihn treulos gegen Claudio glaubt; und bei dem Fall der Hero weniger leichtſinnig als die beiden anderen Freunde; er iſt der einzige der ſogleich an einen Streich des Prinzen Johann denkt. Von unverwüſtlichem Humor, von einer unbezähmbaren Sucht ſich zu necken und zu reiben, iſt er, wie alle Humoriſten Shakeſpeare's, aller Empfindſamkeit, aller Schwärmerei abgeneigt, ein Spötter der Dichtung und der Liebe. Hört man ſeine neckiſche Feindin Beatrice, ſo haben wir mit einem veränderlichen Manne zu thun, der ſeine Freundſchaften wie eine Modeſache wechſelt, mit einem feigen Prahler aber tapferen Eſſer, mit einem ſelbſtgefälligen Plauderer, einem Spaßmacher, der ſeinen Witz zu Verleumdungen misbraucht, und der aus Eitelkeit melancholiſch wird, wenn einmal ſeine

Scherze nicht belacht werden. Von dieſen üblen Nachreden haftet nichts ernſtlich auf ihm als der Spitzname des Luſtigmachers; er geht mit ſich ſelbſt ſtutzig und unangenehm berührt zu Rathe, ob ihn ſeine luſtige Ader in der That in dieſen Ruf gebracht habe. Der Stolz des Verſtandes iſt die ſtarke Seite ſeiner Eigenliebe, die in ihm mächtig iſt wie in Claudio, die in ihm zu Tage kommt und reizbar und empfindlich wird, ſobald ihm im Ernſte ein tadelnder Vorwurf gemacht wird. Sie kommt auch in dem ekeln Geſchmack zu Tage, den er auslegt, wenn von ſeiner Beziehung zum anderen Geſchlechte die Rede iſt. Er bildet ſich ein von allen Frauen wohl gelitten zu ſein, ihm aber iſt keine recht; die ihn reizen ſoll, ſoll alle erdenkbaren guten Eigenſchaften in ſich vereinigen. Wenn er aber an alle guten Eigenſchaften der Frauen glaubt, ſo glaubt er nicht an ihre Treue; das Mistrauen iſt eine Quelle ſeiner Abneigung gegen die Ehe, die er ſich mehr und mehr eingeredet hat. Er hat ſich aus dieſer Ueberzeugung von der Veränderlichkeit der Frauen und aus Eitelkeit in die Rolle eines verſtockten Ketzers in Verachtung der Schönheit, wie Claudio ſagt, nicht ohne ſich Gewalt anzuthun, hineingearbeitet; er treibt öffentliches Spiel mit dieſer Verachtung; er bietet die Wette und fordert den ſchonungsloſeſten Witz gegen ſich heraus, wenn er je heiraten würde.

Für ein Weſen von Beatrice's ſcharfem Witze hat dieſe Stellung, die Benedict gegen ihr Geſchlecht einnimmt, eine zwiefache Herausforderung gegenſätzlicher Art: ihn zu züchtigen für ſeine Anmaaßung und ihm eine beſſere Meinung beizubringen. Sie iſt nach dem ernſten Urtheile derer, die ſie kennen, mit unbeſtreitbaren geiſtigen und ſittlichen Vorzügen ausgeſtattet, aber ſie liegen unter der Hülle einer ſteten Fröhlichkeit verdeckt. Sie iſt, wie ſie ſagt, unter einem tanzenden Stern geboren, nur geſchaffen, Alles in Scherz und Nichts in Ernſt zu ſagen, ſie macht Methode daraus ihr Herz auf der Windſeite der Sorge, jeden unangenehmen Eindruck von ſich fern zu halten; von melancholiſchen Elementen hat ſie Nichts in ſich; ſie

iſt nur ernſt im Schlafe und ſelbſt dann nicht, ſie erwacht lachend über Träumen von tollen Streichen. Um ſie her mag man ſie nur in ihrem heiter belebten Weſen ſehen; ihre Scherze ſind gegen freundliche Umgebung freundlicher Art, und wo ſie zu verletzen fürchtet, bittet ſie wegen ihrer Dreiſtigkeit um Vergebung. Hört man freilich Benedict von ihr ſprechen, ſo iſt ſie ein böſes gefährliches Weib, eine Ate in ſchönem Putz, eine Furie und Harpye, deren Abweſenheit die Hölle friedlich macht, von eben ſo ſchneller als giftiger Zunge. Und an dieſen Ausfällen iſt ſo viel wahr: ſie iſt Benedict an raſchem, ſchlagendem Witze überlegen; ſie beſitzt zu der äußerſten Beweglichkeit der Zunge auch die des Auges, der ſcharfſichtigen Beobachtung; und eine ähnliche Eigenliebe wie in Benedict, ein Stolz auf ihre Gaben verführt ſie, von ihnen auch einen gefährlichen Gebrauch zu machen. Sie wird grade ſo wie Er getroffen und empfindlich berührt, wenn ſie ein ernſter Tadel trifft; die gerade, die die ſchlimmen Seiten aller Menſchen ſchonungslos geißeln, wollen die ihrigen nicht aufgedeckt haben. Sie hat denſelben heiklen Geſchmack in Bezug auf die Männer, wie Benedict gegen die Frauen; ſie hat eine Reihe von Freiern weggeſpottet; die jungen und alten, die plauderhaften und ſchweigſamen ſind ihr nicht recht. Benedict vollends gegenüber reizt es ſie unwiderſtehlich, ſeine Verachtung der Frauen mit größerer Verachtung der Männer, ſeinen Witz mit gröberem, ſchnöderem Witze zu ſtrafen. Sie erklärt ſich in dem Punkte mit ihm einig, um einen deſto ſchrofferen Gegenſatz gegen ihn zu bilden. Sie ſpielt die geſchworene Veſtalin, die ſich freut ihre Affen zu den Pforten der Hölle zu führen und mit den Junggeſellen im Himmel ſelig zu ſein; ſie will lieber Alles hören als eines Mannes Liebesſchwüre; Werben, Heiraten und Bereuen ſieht ſie in nothwendiger Reihe einander folgen; und in derſelben Spannung ihres Widerſpruchsgeiſtes verſchwört auch ſie gegen ihren Oheim, je einen Gatten zu nehmen.

Dieſe ſtolze, anmaaßende, ſelbſtüberhobene Verachtung Beider

gegeneinander und gegen das andere Geſchlecht ſoll dann, in einer plumpen Schlinge gefangen, einen komiſchen Fall fallen. Das Netz, das die Freunde ihnen ſtellen, iſt zwar einfach, aber auf die Charaktere und ihr Verhältniß ſehr wohl berechnet. Sie ſind Beide eigenliebig, aus Eigenliebe wählig, aus beiden Urſachen auf eine Verſchmähung des ganzen anderen Geſchlechts und auf eine ausſchließliche Beachtung Einer Ausnahme gefallen, die gerade ihrer Eigenliebe trotzt. Dieſe Ueberſpannung bedingt gerade den Umſchlag der ſo hartnäckigen Abneigung, zu der ſie ſich bekennen. Denn in ihrem Innerſten verſchworen gegen alle Liebe ſind doch Beide nicht. Wenn es Benedict mit ſich überlegt, ſo findet er freilich den Abfall und den Wankelmuth Claudio's in dieſer Beziehung ſehr lächerlich, aber er verredet es doch gar nicht, daß ihm in einem außerordentlichen Falle das Aehnliche geſchehen könne. Gelitten von allen Frauen, wie er ſich glaubt, nur von Beatrice nicht, iſt ihm ſchon dieß allein Sporn genug, ſein Auge gerade auf ſie zu leiten; ſchöner als die kleine Hero findet er ſie ohnehin von Anfang an. Beide ſind in ihrer heiteren Natur und ihrer Scherzgabe viel zu ausſchließlich auf einander gewieſen, als daß ihr neckiſcher Krieg nicht ein Anfang des Friedens und ein Keim der Liebe ſein ſollte. Denn Beatrice ihrerſeits iſt von dem Reiz der Liebe und Ehe ebenſowenig ganz ungefeſſelt. Wie nimmt ſie doch einen ſo behaglichen Antheil an dem Glücke Hero's und Claudio's! wie ſanft neckend kehrt ſie dreimal zu dem Brautpaare zurück und wünſcht ihm Freude! wie entſchlüpft ihr mitten durch der Seufzer, daß ſie in einem Winkel ſitzen und heigh ho nach einem Manne rufen müſſe! Sie hat doch ſchon darüber nachgedacht, welche Ermäßigung in Benedict's Weſen vor ſich gehen müſſe, wenn er ihr gefallen ſollte, da wo ſie ihm zu ſeiner Plauderhaftigkeit halb den Ernſt und das Schweigen des Prinzen Johann wünſcht. Sie forſcht in der Eingangsſcene bei dem Boten gar angelegentlich nach all ſeinen ſchlechten Eigenſchaften, um ſeine guten zu hören, und ſpäter geſteht ſie uns, daß ſie ſeinen Werth nicht blos aus Berichten

kennt. Sie wird wohl ſchon früher gethan haben, was ſie ſpäter thut, daß ſie ſeine Tugenden verunſtaltete und dann ſeufzte, er ſei der ſchönſte Mann in Italien. Gleich an Natur und Geiſt wie ſie geſchaffen ſind, hat ſie ſo ein gleiches Wohlgefallen aneinander halbwegs entgegengeführt, aber ihr Widerſpruchsgeiſt hält ſie zur anderen Hälfte getrennt und droht ſie ſelbſt wohl auseinander zu halten auf die Dauer. Bei dem Maskenballe gerathen ſie gegenſeitig in den zweifelnden Glauben, daß ſie ernſtlich eine ſchlechte Meinung von einander haben. Sie glaubt, er habe übel von ihr geſprochen, ſie iſt wohl ſelbſt gereizt darüber, daß er ihr ſagte, ſie habe ihre witzigen Einfälle aus den „hundert luſtigen Erzählungen“ entlehnt; Er iſt ſeinerſeits verſtimmt darüber, daß ſie ihn des Prinzen Luſtigmacher genannt hat. Gerade auf dieſe Misſtimmung folgt der Anſchlag der Freunde, ſie in einander verliebt zu machen. Sie bauen ihren Plan auf die Eigenliebe Beider. Jedem von Beiden ſprechen ſie zuerſt ſein eigenes Lob, jedem führen ſie den Werth des Anderen zu Gemüthe; vor Jedem ſprechen ſie den Tadel der Welt über ihren Stolz aus, und eines Jeden Stolze ſchmeicheln ſie dadurch unendlich, daß ein ſo preiswürdiges, ein ſo ſchwer beſiegbares, ein ſelbſt in der Niederlage noch trotziges Weſen zu ſeinen Füßen liege.

Dieſe geſchmeichelte Eigenliebe iſt der Köder, an dem ſich Beide beſinnungslos fangen laſſen. Sie bekennen ſich zu ihrem Stolze und ihrem abſtoßenden Weſen und nehmen ſich ohne den geringſten Scrupel vor, die Leiden des Andern zu heilen und die Liebe zu vergelten. Nur Er erinnert ſich ſeines Wankelmuthes, zu dem er ſich am Schluſſe des Stückes ausdrücklich bekennt, und des Spottes, der ihm von den Freunden für ſeinen Abfall von ſeinen Vorſätzen droht, aber er geht leicht darüber hinweg; dem ſinnigeren, tiefer getroffenen Weibe fällt dieſer Widerſpruch mit ſich ſelbſt gar nicht ein. Beide werden weiterhin in dem Glauben an ihre gegenſeitige Verliebtheit noch beſtärkt, indem die Fallenſteller in ihren Reden wie zufällig etwas durchblicken laſſen von dem, was Beiden ein Geheimniß ſein

ſoll. Ich weiß auch, wer ihn liebt, ſagt Claudio zu Benedict, und Margrete neckt Beatrice auf eine ſtachelige Weiſe mit ihrem Verehrer; beide müſſen das für eine neue Beſtätigung halten deſſen, was ſie ſchlau abgelauſcht zu haben meinen. Ihr iſt nun krank zu Muthe; ſie hat ihren Witz verloren und Margrete hebt ihn gegen ſie auf; ſie ſeufzt nun unwillkürlich ihr heigh ho nach dem Manne ihres Herzens. Benedict aber wird ſchwelgſamer; er gibt Zahnweh vor, um noch dem Spotte der boshaften Freunde zu entgehen; er wird auf der Bühne in ſorgfältigerem Anzuge erſcheinen, wie er es früher von Claudio hänſelnd ausgeſagt hat; wenn ſie ihn über ſeinen gebürſteten Hut und ſeinen Biſamgeruch foppen, werden ſie ihm Hut und Taſchentuch wegſchnappen und ſich zuwerfen, während Er in einer komiſchen Wehrloſigkeit dem Witze der ſchonungsloſen Spötter preisgegeben ſteht zu ſeiner billigen Strafe. Bei all dieſer Veränderung würde es beiden Verliebten ſchwer geworden ſein, den Ton aus ihrer feindſeligen Neckerei zu einer ernſten Erklärung herauszufinden, die Schlußſcene ſelber beweist das ſogar noch, nachdem die Ereigniſſe ſchon zu dieſer Erklärung geführt haben. Dieß geſchieht durch die herzloſe Scene, die Claudio der Hero in der Kirche ſpielt. Die beſte Natur der Beatrice bricht über dieſer ſchnöden Mishandlung zu Tage. Ihre treue Liebe zu Hero, ihre tiefe Ueberzeugung von ihrer Unſchuld, ihr Ingrimm über die angelegte Bosheit ihrer öffentlichen Entehrung regen ihr ganzes Innere auf und verkehren es in ein grelles Gegentheil von dem, was wir bisher in ihr geſehen. Dieſe Scene, wenn ſie von jeder Fratze fern gehalten wird, wenn ſie ganz in den erſchütterten Gefühlſtand dieſer lebhaft empfindenden Naturen herüberführt, ohne gleichwohl in einen ſentimentalen Ton zu fallen deſſen ſie nicht fähig ſind, iſt von einer unendlichen Wirkung. Gram um Hero und um ihres Hauſes Ehre macht Beatrice mild und weich und aufgelöst in Thränen; dieſe glückliche Stunde erleichtert beiden ihr ernſtes Geſtändniß. Es verſucht aber auch dieſe Stunde des Unglücks die nur an Scherz und Neckerei Ge-

wöhnten mit einer ſchweren Prüfung, nach deren Beſtehung wir erſt überzeugt ſind, daß dieſe begabten Naturen auch des Lebensernſtes nicht ermangeln, der eine ſchwere Lage nicht mit Leichtſinn überſpringt. Dieſe Gabe hätten wir eher dem Claudio zugetraut, aber ſie findet ſich mehr in dem humoriſtiſchen Paare, das ſich das Leben nicht ganz ſo leicht macht, das ſich wenigſtens an Wahrheit gewöhnt hatte. Beatrice bringt Benedict in die grauſame Wahl zwiſchen ihrer Achtung und Liebe und dem Verhältniſſe zu ſeinem Freunde. Sein großes Vertrauen auf ſie, auf ihr unerſchüttertes Vertrauen zu Hero, läßt ihn ſeine ſchwere Entſcheidung treffen, bei der er ſich ganz anders männlich und beſonnen benimmt, als Claudio in ſeinen Verwicklungen. Das ungezähmte Füllen, die Beatrice, erfährt zugleich, wie das männlichſte Weib eines Beiſtandes für ihr Leben in gewiſſen Fällen nicht entrathen kann; ſie hat zugleich ihren Benedict in einer Lage geſehen, wo er ihrem Ideal eines Mannes entſprach, der aus Heiterkeit und Ernſt richtig gemiſcht ſein ſollte. Selbſt Schlegel fand dieß gut gedacht, daß Shakeſpeare dieſen Freunden des Scherzes, um ſie nicht mit Luſtigmachern von Gewerbe verwechſeln zu laſſen, einen Punkt gegeben habe, worüber hinaus ſie keinen Spaß verſtehen. Das ganze Hereinbrechen dieſes Unfalles, wie er in ſeinen Folgen auch dieſes fröhliche Paar ergreift, hat etwas ſchlagend Aehnliches mit dem Ausgange von Verlorener Liebesmühe. Dort prüft Roſaline erſt auf die Mahnung des Schickſals den lieben Spötter Biron, hier prüfen die Geſchicke Beide ſelbſt und finden ſie gerüſtet für jeden ernſten Lebensgang. Benedict geht mit dem Geſtändniſſe ſeines Wankelmuthes ab, aber es iſt ein überſtandener Schwindel, und wir dürfen für die Beſtändigkeit wie für die Verträglichkeit dieſes Paares nicht in Sorgen ſein. Der Dichter hat ihnen zwei glückverheißende Namen mit in das Leben gegeben.

Nicht alle Leſer des Stückes haben dieß ſo angeſehen. Mrs. Jameſon wollte wenig Hoffnung auf den häuslichen Frieden dieſes kriegeriſch werbenden Paares ſetzen; Campbell ging ſo weit, Beatrice

ein widerwärtiges Weib zu nennen. Wir wollen bei dem Anlaß dieſer Aeußerungen nicht ſpeziell auf ihre Beleuchtung eingehen, ſondern nur zwei allgemeine Bemerkungen an ſie knüpfen, die hier am Orte ſein dürften. In Bezug auf den Werth der humoriſtiſchen Charaktere Shakeſpeare's an ſich muß man ſich von der Vortrefflichkeit und Gewandtheit ihres Witzes und ihrer geiſtigen Kräfte nicht verführen laſſen, einen Schluß von da auf ihre ſittliche und allgemeine menſchliche Schätzung in den Augen des Dichters ſelbſt zu machen. Wir haben dieß nun zu oft Gelegenheit gehabt zu bemerken, als daß wir darauf hier noch einmal verweilen wollten. Aber auch für die Luſtſpielcharaktere überhaupt iſt es gut, wenn man ein für allemal feſthält, daß man ſich hier in einer Art Geſellſchaft umdreht, in die Shakeſpeare nie Züge einer tieferen Natur oder gewaltiger Leidenſchaften eingetragen hat. Große und erhabene Tugenden und ſchwere Laſter ſpielen auf dieſem Boden überhaupt nicht mit, es ſei denn in den Stücken, die wir nach unſerer Unterſcheidung mehr Schauſpiele als Luſtſpiele nennen würden, im Kaufmann, in Cymbeline, in Maaß für Maaß. Es ſind nur leichtere Fehler und leichtere Vorzüge, die hier die Menſchen entſtellen oder auszeichnen, und die höchſte Auszeichnung, die hier auf den vortretendſten Charakteren liegt, wird immer nur vergleichsweiſe zu verſtehen ſein. Der tragiſche Kampf mit ungeheuren Leidenſchaften, der Stoß auf die dunkeln Mächte die die Geſchicke der Menſchheit lenken, die Thaten ungewöhnlicher Aufopferung und Willensſtärke, ſind hier nicht zu finden; ſie würden den Charakter des Luſtſpiels zerſtören, das auf die Schwächen der Menſchennatur gerichtet iſt, das ſich daher in dem gewöhnlichen Gleiſe des geſelligen Verkehrs, unter Menſchen von alltäglicherer Art bewegt. Wenn man von dieſer Seite her in Beatrice wie in Benedict realere Naturen ſieht, die allerdings mit Petruccio und Katharine nicht zu vergleichen ſind, aber auch auf der andern Seite nicht einmal die ideellere Färbung von Roſalinde und Orlando tragen, ſo hat man Recht. Nur darf man in Shakeſpeare's

Sinn auch dieſe derbere, reale Natur nicht verachten; man darf ſie in ſeinem Sinne ebenſowenig überſchätzen. Will man, was gerade Beatrice und die Frauen dieſes Schlages in Shakeſpeare angeht, der eigenen Schätzung des Dichters auf den Grund kommen, ſo würde man bei genauer Erwägung leicht zum Ergebniß gelangen, daß dieſe bei ihm ſelbſt vielleicht in verſchiedenen Perioden eine verſchiedene geweſen war. Wir haben früher darauf aufmerkſam gemacht, wie in den Stücken der erſten Periode Shakeſpeare's auffallend viele bösartige Weiber erſcheinen; die eigene Erfahrung ſchien damals dem Dichter keine vortheilhafte Anſicht von dem weiblichen Geſchlechte eingeflößt zu haben. In der zweiten Periode herrſcht ein anderer Typus von Frauencharakteren vor. Man wird unter der Silvia in den Veroneſern, Roſaline und ihren Begleiterinnen, Portia und Neriſſa, Roſalinde und Beatrice eine gewiſſe Familienähnlichkeit nicht verkennen. Alle beſitzen in verſchiedenen Graden die witzige Ader, die ſie zu Meiſterinnen der Unterhaltung macht, die, wie ehrbar die Herzen auch ſind, doch die Zunge oft unehrbar reden läßt; ſie haben faſt Alle eine vorwiegende Ausbildung des Verſtandes, der intellectuellen, oft auch der Willenskräfte, eine Ausbildung, die zuweilen ſelbſt über die Grenze der weiblichen Natur hinauszugehen ſcheint. Sie haben Alle mehr oder weniger etwas unweiblich Vordringliches in ihrer Natur, etwas Herrſchendes und Ueberlegenes; und die Männer in ihrer Nähe und Berührung ſpielen daher auch mehr oder minder eine untergeordnete, geringere Rolle, oder haben auf alle Fälle Mühe, ſich den Frauen ihrer Wahl gleichzuſtellen. Shakeſpeare muß damals in London, bei dem erweiterten Kreiſe ſeiner Bekanntſchaft, bei ſeiner Berührung mit den höheren Ständen, Frauen kennen gelernt haben, die ihn plötzlich aus ſeiner früheren Verſtimmung über das Geſchlecht zu einer hingegebenen Bewunderung emporgeriſſen haben. In ſeiner Portia hat er ein weibliches Ideal geſchildert, das an Vollkommenheit ſtreift, das an Willensſtärke und Selbſtüberwindung, an Geiſt und Umſicht keinem Manne ſie zu überbieten

geſtattet. In ſeinen ſpäteren Werken hat Shakeſpeare dieſe Art weiblicher Ideale mehr fallen laſſen. Eine noch tiefere Vertrautheit mit der weiblichen Natur ließ ihn zuletzt mit größerem Wohlgefallen auf der Gemüthsſeite des Weibes weilen, und er zeichnete dann in jenen wenigen Linien die ſinnigen Geſchöpfe, die mehr in der Sphäre des inſtinctiven Lebens beharren welche dem Weibe angewieſen iſt, die unzüchtige Reden eben ſo ſehr wie ſolche Handlungen meiden, die der intellectuellen Ueberlegenheit ermangeln, aber in der Reinheit ihrer Gefühle eine weit ſicherere Gewalt beſitzen, als jene früheren Lieblinge Shakeſpeare's in ihrem Witze. In jener früheren Periode würde Shakeſpeare kaum mit dem Nachdrucke wie im Lear betont haben, daß eine Stimme, immer ſanft, lieblich und mild, ein köſtlich Ding an Frauen ſei. Er hat die in beſcheidener Weiblichkeit zurückgezogenen, ſtillen Figuren einer Bianca, einer Hero, einer Julie in den Veroneſern geſchildert, aber er hat ſie ſehr im Hintergrunde gehalten; ſeine Julie im Romeo ſteht in einer genauen Mitte zwiſchen den beiden Klaſſen der Frauencharaktere, die wir in Shakeſpeare's Stücken unterſchieden. Später aber treten dann Viola, Desdemona, Perdita, Ophelia, Cordelia, Miranda in den Vordergrund der Handlungen, und jene reizendſte von Allen, Imogen, in der ſelbſt das hoch gehaltene Ideal der Portia in dieſer Sphäre aufgewogen wird. Auf dieſe Weiſe läuterte ſich Shakeſpeare's Kenntniß des weiblichen Geſchlechtes mehr und mehr, und ſeine Frauengeſtalten hoben ſich in innerem Werthe und in ſittlicher Schönheit in dem Maaße, wie ſie an äußerem Glanze und an intellectueller Schärfe einbüßten. Welcher Klaſſe von Frauen aber Shakeſpeare den höheren Werth zuerkannt habe, ermißt man ſchon daraus, daß er jene erſtere überall nur ſeinem Luſtſpiele vorbehalten, dieſe letztere in ſeinen Trauerſpielen herangezogen hat, wo die tiefſten Seiten der menſchlichen Natur in beiden Geſchlechtern erſt zur Frage kommen.

Drei-Königs-Abend

oder

Was ihr wollt.

Was ihr wollt iſt am 2. Februar 1602 aufgeführt worden, wie man aus dem Tagebuche des Rechtsgelehrten Manningham weiß, der der Darſtellung beiwohnte und dem die Aehnlichkeit des Stückes mit Plautus' Menächmen und einem italieniſchen Stücke gl'inganni auffiel. Die Quellen, die Shakeſpeare vor ſich gehabt haben kann, ſind zunächſt eben dieſe inganni, eine Komödie die 1547 aufgeführt und 1582 gedruckt ward. Sodann die Novelle Bandello's (II, 36) die Zwillingsgeſchwiſter (überſetzt in Simrock und Echtermeyer's Quellen des Shakeſpeare), und ein anderes, mehrmals gedrucktes italieniſches Luſtſpiel, gl'ingannati (comedia degli Academici intronati di Siena), die eine Veränderung der engaños des ſpaniſchen Dichters Lope de Rueda ſind, eines Stückes, das nach der Novelle von Bandello treuer bearbeitet iſt. Außerdem iſt in Barnaby Rich's farewell to military profession 1581 eine Novelle von Apollonius und Silla, die denſelben Gegenſtand, das Verhältniß der vier Liebenden, behandelt. Es iſt ſchwer zu ſagen, welcher von dieſen Quellen Shakeſpeare näher ſtehe, da er ihnen im Grunde Allen gleich fern, und ſo fern ſteht, daß man das Verhältniß ſeines Luſtſpiels zu ihnen ganz unerörtert laſſen kann. Die komiſchen Beſtandtheile ſind

Shakeſpeare ganz eigen; die Liebesverhältniſſe ſind in jenen Novellen und Komödien ſo flach, ſo obſcön, ſo in aller Art unähnlich behandelt, daß nur gerade das Aeußerlichſte der Verwickelung dem Dichter eine bloße Anregung gegeben haben konnte: jener Zirkel der irrenden Wahlverwandtſchaften zwiſchen dem Herzog der die Gräfin, und der Gräfin die den Pagen, und dem Pagen der den Herzog liebt, bis der Bruder des Pagen dazwiſchen tritt und die Elemente ſich ſcheiden. Selbſt in dieſem Verhältniſſe ſind die Irrungen, die durch die Aehnlichkeit der Zwillingsgeſchwiſter Sebaſtian und Viola entſtehen und die an die Menächmen zurückerinnern, Shakeſpeare's Zuſatz. Durch ihn erhält die Handlung größere Ausdehnung, er ſetzt ſie mit den Vorgängen zwiſchen Tobias und Andreas in Verbindung, die Verwickelung und die Lebendigkeit wird geſteigert und der Allen unerwartete Schluß, die überraſchende und ſpannende Entwickelung wird dadurch gewonnen, die gegen den ruhigen Ablauf von Wie es euch gefällt eigenthümlich abſticht.

Wie glücklich durch dieſe Verſchlingungen die Intrigue geſponnen iſt, ſo liegt doch auf ihr, wie überall in Shakeſpeare's vollendeteren Werken, keine Bedeutung. Der Fortſchritt des Dichters gegen die Zeit, wo er die Komödie der Irrungen bearbeitete, läßt ſich hier an einem faßbaren Beiſpiele nachweiſen. Jenes war ein eigentliches Intriguenluſtſpiel; wie viel Unnatur mit dieſer bloßen Beſtimmung eingegangen war, über wie viele Unwahrſcheinlichkeiten man ſich wegſetzen mußte, haben wir bei Beſprechung des Stückes angedeutet. Hier hat Shakeſpeare dieß vermieden. Die Aehnlichkeit der Geſchwiſter vorausgeſetzt, ſo iſt die Möglichkeit der Verwechslung dadurch erklärt, daß Viola abſichtlich die gleiche Tracht wie ihr Bruder angelegt hat; die Wahrſcheinlichkeit der Begegnung liegt vor, da Beide, nachdem ſie Schiffbruch gelitten, ihrem Stande und ihrer Bekanntſchaft nach an dem Hofe des unwirthlichen Illyriens Rettung ſuchen mußten. Der Unnatur, daß ſich dort der ſuchende Bruder bei der erſten Irrung des geſuchten nicht erinnert, iſt hier ganz ausge-

wichen. Sobald bei der erſten auffallenden Begegnung Antonio vor Viola den Namen Sebaſtian nennt, faßt Viola Hoffnung auf ihres Bruders Leben und die Vermuthung des Verhältniſſes, das ſie im Augenblicke noch nicht aufklären kann. Aber eben dadurch iſt auch ſogleich die Möglichkeit langer Täuſchungen und dadurch eine Bedeutung, die der Intrigue ſelbſt gegeben würde, abgeſchnitten. Die Sache, um deren Erkenntniß es uns zu thun ſein muß, iſt auch hier nicht die Verwickelung, das äußere Gewebe der Handlung, ſondern die Handelnden und ihre Natur und Triebfedern, nicht die Wirkung, ſondern die Urſache und das Wirkende. Forſcht man nach dieſem, ſo verliert man die Aehnlichkeit der Fabel mit der Komödie der Irrungen ſchnell ganz aus den Augen und entdeckt eher eine Verwandtſchaft dieſes Stücks mit Verlorener Liebesmühe, wo die Bedeutung der Intrigue ſo ſehr gering und ein ſo auffallendes Gewicht auf die Motive gelegt war.

Die Erzählung, die Shakeſpeare unter den verſchiedenen, oben genannten Quellen am nächſten lag, iſt die bei Rich; daß der Dichter deſſen Buch gekannt habe, wird auch von dem neueren Herausgeber deſſelben in den Schriften der Shakeſpearegeſellſchaft behauptet. In dem Eingange zu der Novelle von Apollonius und Silla wird nun in dieſem Buche der Geſchichte eine ganz paſſende Betrachtung vorausgeſchickt, die uns vielleicht auf den Sinn unſeres Stückes, auf die Grundanſicht leiten kann, aus der der Dichter arbeitete. Kein Kind, heißt es dort, wird in dieſer elenden Welt geboren, das nicht, bevor es Muttermilch ſaugt, einen Trunk aus dem Becher des Irrthums thut. Worin wir uns am meiſten trunken von dieſem giftigen Kelche erweiſen, das iſt in unſeren Liebeshändeln. Denn der Liebende iſt ſo dem Rechten entfremdet und irrt ſo ſehr aus den Schranken der Vernunft, daß er nicht fähig iſt, ſchwarz von weiß und gut von bös zu unterſcheiden. Wenn einer fragt, was der Grund einer vernünftigen Liebe ſei, worin der Knoten aus ächter und wahrer Freundſchaft geknüpft iſt, ſo würde der Weiſe ſagen: Gegenliebe.

Denn zu lieben die uns haſſen, zu verfolgen die uns fliehen, zu ſchmeicheln denen die uns zürnen, Gunſt zu ſuchen bei ſolchen die uns verachten, zu gefallen ſtreben denen die uns beleidigen, wer würde dieß nicht eine Irrliebe nennen, die weder auf Witz noch Verſtand gegründet iſt? So ſollen denn nun in der Novelle die Streiche geſchildert werden, die von Dame Irrung einem Manne und zwei Frauen geſpielt worden ſind. — Hier wäre denn in dem Sinne der Stelle, die wir oben aus Thomas Heywood anführten, die Liebe an ſich, wenigſtens die Liebe ohne Gegenliebe, als eine Thorheit dargeſtellt; die Liebenden hätten ſich, der Herzog an Olivia, dieſe an Viola, dieſe an dem Herzog, wie wir ſagen, den Narren gefreſſen, ohne nur eine Erwiederung zu finden. Aber dieß wäre dann eben wieder nur eine Intrigue, ein Liebeshandel, eine Situation, die in Shakeſpeare's Augen, um einen dichteriſchen Reiz zu haben, erſt eine pſychologiſche Begründung haben müßte. Seine erſte Frage war nach der Art Natur der Menſchen und der Liebe, die ſich in die thörichte Irrung einer hoffnungsloſen Leidenſchaft möglicher- und wahrſcheinlicherweiſe verſenken konnte; auf dieſe Frage fand er in ſeinen Quellen keinerlei Antwort; die Antwort, die Er in ſeinem Stücke darauf gab, klärt uns daſſelbe nach allen Seiten auf.

Wie in Verlorener Liebesmühe, ſo ſind auch in Was ihr wollt zwei verſchiedene Schichten der Geſellſchaft dargeſtellt, Charaktere einer feineren Bildung und Carikaturen, in denen die menſchliche Natur mit ihren Unarten wie Unkraut wuchert. Wie wir dort, von den grellen Zeichnungen dieſes Schlages ausgehend, leichter den Schlüſſel zu den verſteckteren Charakteren jener höheren Geſellſchaft fanden, ſo iſt dieß auch hier der Fall; dieſe Figuren ſind Shakeſpeare's Zuſatz, und in ihnen gerade muß der Grund, warum er ſie zugeſetzt und in welche Beziehung er ſie zu dem urſprünglichen Theil der Fabel gebracht, um ſo deutlicher werden. In der Mitte dieſer niederen Geſellſchaft ſteht Malvollo. Er iſt ein ſittenſtrenger Puritaner; ſeine gekreuzten Strumpfbänder bezeichnen ihn als ſolchen;

in ſeiner Seele gedacht iſt es daher eine doppelt arge Zumuthung, daß der Narr in ſeiner Pfarrerrolle von ihm verlangt, er ſolle an die Seelenwanderung des Pythagoras glauben. Pedantiſch, mehr als haushälteriſch, gewiſſenhaft und treu, ernſt und anſtändig, iſt er ein Diener wie er zu Olivia's melancholiſchem Hange, ihrer ſittlichen Strenge, ihrer jungfräulichen Rückgezogenheit paßt; ſie zieht ihn vor, und er ſchmeichelt ſich entgegenkommend in ihre Gunſt ein; er paßt den rohen Junkern, die der Gräfin Pallaſt in ein Bierhaus verwandeln, auf den Dienſt und macht den Angeber und Zuträger; ſein Auge iſt überall; den Fabian hat er wegen einer Bärenhetze in Ungunſt gebracht; der Schiffmann, der die Viola gerettet, iſt kaum gelandet, ſo hat ihn Malvolio wegen eines Handels in Haft gebracht. Er ſieht ſich weit über die Umgebung in ſeiner Herrin Hauſe erhaben; er hält die Weiſen für Narren, die ſich an Narren und ihren Späßen ergötzen können, er ſieht auf die „ſchalen Dinger", die Toblas, Fabian, Maria, verächtlich herab, die ihn ſeiner Achſelträgerei, ſeiner Gezlertheit, ſeiner Vornehmthuerei wegen mit dem bitterſten Uebelwollen verfolgen. Er krankt an Selbſtliebe, ſo ſagt ihm die Gräfin ſelbſt; er iſt auf's höchſte von ſich eingenommen und hält ſich für überfüllt mit Vollkommenheiten; wenn ihm die Gräfin ſeine unſeldlichen Trachten ſpottend vorrückt, ſo hält er es für ernſtliches Lob. Es iſt ein Glaubensartikel bei ihm, daß Alle, die ihn ſehen, ihn auch lieben; ſo hat denn ſchon früher ein Wort der ſchelmiſchen Maria in ihm gezündet, daß Olivia ihr Auge auf ihn geworfen habe. Da ſie den Herzog ſo auffallend verſchmäht, ſo mag ihm dieß ein Beweis mehr ſein, daß Er ihrer ſchwermüthigen Laune beſſer zuſage. Noch ehe ihm Maria den Brief in den Weg legt, mit dem ſie ſeinen maaßloſen Eigendünkel ſprichwörtlich machen will, beſpiegelt er ſich in Ausſichten auf den Grafenſtand und verliert ſich in aufgeblaſenen Einbildungen. Nachdem er den Brief geleſen, kann es ihm kein Zweifel mehr ſein, daß Olivia ihm ernſtlich ſich zu häuten befehle und ſeine erdekriechende Natur zu verlaſſen. Er lernt nun den Brief

wörtlich auswendig und thut wörtlich was er ihn hieß. Er hält das Glück, in deſſen Hafen er in völliger Sicherheit zu ſteuern meint, für das unmittelbare Werk der Fürſorge Jupiter's um ſeine hochwichtige Perſon, da ihn in der That nur die ſchalen Dinger, die er ſo tief unter ſich ſah, auf die Sandbank ſeines Dünkels auflaufen laſſen. Die Eigenliebe iſt demnach auch in dieſem Charakter der Grundzug ſeines Weſens; ſie iſt zu dem Grade von Eigendünkel ausgeartet, der da glaubt Alle meiſtern zu dürfen, weil er ſich am Ziele der Vollkommenheit nicht nur, ſondern auch des Glückes ſieht, das dieſer Vollkommenheit gebührt. In Malvolio bildet ſich daher dieſer Dünkel eine Gegenliebe ein, ohne daß ein Schatten von Wirklichkeit ihm dazu einen Anlaß gegeben hätte, ja ohne daß auch nur eine Regung von eigener Liebe dabei im Spiele wäre. Wie die falſche Ruhmſucht in jenen Zerrbildern Holofernes und Armado, ſo iſt in ihm ſein Eigendünkel naturwüchſig in der Art, daß er von ſich ſelbſt nichts weiß, durch Nichts zur Selbſterkenntniß oder Beſſerung zu bringen iſt; die Grillen und Thorheiten, die aus ihm entſtehen, wachſen rieſengroß auf, ob ſie gepflegt oder getreten werden.

Das Gegenſtück zu dieſer Carikatur iſt der Junker Andreas. Er iſt das traurige Gemälde von dem, was der Menſch ohne alle Selbſt- und Eigenliebe wäre, die zwar zu ſo vielen Schwächen auszuarten pflegt. Dieſem ſchlichthaarigen Landjunker beſteht das Leben nur aus Eſſen und Trinken; das Rindfleiſcheſſen, fürchtet er ſelbſt, habe ihn um ſeinen Witz gebracht; wirklich iſt er ſtumpf bis zum Blödſinn, ohne jede Leidenſchaft und ſo auch ohne alle Eigenliebe oder gar Eigendünkel. Er ſieht an dem plumpen Tobias wie an dem gewandten Narren hinauf, als an den Muſterbildern ſtädtiſcher Manieren, und ſucht ihnen ihre Redensarten abzulauſchen; er iſt der Papagei und das ganz gedankenloſe Echo des Junker Tobias; er glaubt Alles zu haben, zu ſein und geweſen zu ſein, was Tobias war und hatte; er plappert ihm nach, und äfft ihn nach, ohne nur ſelbſt das Nachplappern zu verſtehen. Ihn hat der loſe Tobias als einen Werber um

Olivia aufgeſtellt, um ihn derweile auszubeutein; an einen Erfolg glaubt der arme Freier aber ſelbſt nicht und ſteht immer auf dem Sprunge abzureiſen. Er verzweifelt an ſeinen Sitten und der Angſtſchweiß tritt ihm auf die Stirne, wenn er nur mit dem Kammermädchen zu thun hat. Er ſagt dem Junker Tobias zwar auch das nach, daß er auch einmal angebetet worden ſei; aber man ſieht, indem er es ſagt, das dumme Geſicht, das dabei vollends gar nichts denkt. Er iſt nie ſo eingebildet geweſen, ſich von Jemand ernſtlich beachtet zu glauben; das Mistrauen gegen ſich ſelbſt iſt ſo groß in ihm als es klein iſt gegen Andere. Wenn ihm und Anderen Tobias einzubilden ſucht, daß er ein Sprachkenner, ein Hofmann, ein Muſicus, ein Tänzer und Fechter ſei, ſo ſticht ihn vielleicht, nachdem ihn ſein Verführer wider ſeinen Willen zum Weine geſchleppt hatte, der Kitzel auf einen Augenblick, ſich ſelbſt ein wenig zu beſpiegeln; aber dicht hinter dieſem Anfall von einer ſehr blaſſen und geringen Einbildung lauſcht immer die Selbſtaufgebung und die Geringſchätzung aller ſeiner Gaben. Plumper kann man die Bettelarmuth nicht verhöhnen, als wenn Tobias ihn vorwurfsvoll fragt, ob dieß eine Weit ſei, Tugenden zu verbergen! Der Friedensrichter Schaal in Heinrich IV. hatte wenigſtens eine Ader von Prahlerei, die doch noch ein Selbſtgefühl heuchelt, aber Andreas iſt höchſtens dem Vetter Schmächtig zu vergleichen, mit dem er auch die Liebhaberei des Bärenhetzens theilt. Durch ſeine Zankſucht, durch die Händel in die ſie ihn bringen, wird ſeine Apathie und Feigheit nur um ſo mehr noch an's Licht geſchoben; wenn es ſein Mentor Tobias nicht thäte, ſein Muth würde ihn ſelbſt gegen den jungfräulichen Knaben Viola nicht treiben; gegen einen Malvolio reicht das höchſte ſeiner Kühnheit dahin, ihm eine Ausforderung zu ſchicken und dann nicht Wort zu halten! Dieſer theuere Mann alſo, dem Tobias (in der deutſchen Ueberſetzung) nicht ſo viel Blut zuſchreibt als eine Mücke auf dem Schwanz wegtragen kann, wäre ein troſt- und hoffnungsloſer Werber nicht wie Malvollo aus Eigendünkel, vielmehr aus völligem Mangel an Allem, was man

Liebe, Eigenliebe oder Gegenliebe nennen könnte. — In einem fein und fern gehaltenen neuen Gegensatze steht zwischen beiden der Junker Tobias, der dem Freunde seine Dukaten und Pferde abnimmt, während er ihn mit der Aussicht auf die Hand seiner Nichte ködert. Ein Trunkenbold, ein derber Realist der gemeinsten Sorte, besitzt er doch eine Schlauheit, die Schwächen der Menschen, die nicht über seinem Gesichtskreis liegen, zu durchschauen; roh und plump in seinen Sitten weiß er doch die Stadtmanieren so weit anzunehmen, um Andreas damit zu imponiren; unverschämt genug, das Haus Olivia's wie eine Kneipe zu misbrauchen und es nicht zu achten, wenn sie ihm die Thüre weisen läßt, weiß er sich doch mit der Dienerschaft im Hause auf gutem Fuße zu halten. Von der hochfliegenden Eitelkeit des Malvolio hat er nichts, aber doch sieht er in plumpem Stolze nicht blos auf Andreas und Malvolio, auch auf den Narren und auf Olivia herab, und von Maria, der einzigen, deren Beweglichkeit ihm den Eindruck einer Ueberlegenheit macht, glaubt er sich angebetet. Seine Eigensucht äußert sich indessen mehr in jener schädlichen Weise, in der Falstaff die untergeordneten Geister als seine natürliche Beute betrachtete; er macht sich die Schwäche Anderer zu Nutze, um ihnen betrügerische oder neckische Streiche zu spielen. Darin unterstützt und übertrifft ihn Maria, mit der er sich in der gemeinsamen Verschwörung gegen Malvolio vertändelt; sie umstrickt ihn schlau und schmeichelnd, und die leichte Spinne trägt die schwere Fliege als Beute, als ihren Ehemann davon. Der Eine, der mit seinem vornehmen Dünkel obenaufstrebt, geht seiner eingebildeten Hoffnung verlustig, der Andere, der mit rohem Dünkel auf seine Umgebung herabsieht, wird halb ohne seinen Willen und unverhofft der Fang einer witzigen Dirne weit unter seinem Stande, die nun ihre Klugheit versuchen wird, ihn in der Ehe mit besserem Erfolge als vorher zu besseren Sitten zu überreden.

Ganz so nun wie in Verlorener Liebesmühe die Carikaturen des burlesken Theils der Komödie neben eine Reihe von Charakteren

geſtellt ſind, in welchen dieſelbe Untugend, die dort als ein wildes Naturgewächs üppig in wunderliche Geſtalten ſchießt, unter der Hülle feiner Bildung unkenntlich im Schein, im Weſen nicht ſo unähnlich, verborgen liegt, ſo iſt es auch hier. Auf dieſelbe Olivia, zu der ſich Malvolio's Gedanken in lächerlicher Art verſteigen, hat Augen und Herz auch der Herzog Orſino gerichtet, ein Mann, der mit perſönlichen Anſprüchen und Vorzügen ſo ausgeſtattet iſt, daß er von Malvolio durch einen noch größeren Abſtand getrennt erſcheint, als in jenem Stücke der König von Navarra von Armado. Olivia ſelbſt, die ſich kalt von ihm abwendet, findet ihn tugendhaft, edel, von unbefleckter Jugend, frei, gelehrt, tapfer, ſchön und reich. Sein Gemüth, ganz ausgefüllt von der Liebe zu Olivia, ſcheinen grundtiefe Empfindungen voll der heiligſten Zartheit und Wahrheit zu bewegen. In Schwermuth verſenkt ſieht er alle lärmende Umgebung; die Jagd und jede andere Beſchäftigung iſt ihm läſtig; in Allem unſtät und launig, ſcheint er dieſe Unbeſtändigkeit durch das dauernde Gleichmaaß ſeiner Liebesgefühle gut machen zu wollen. Ihnen die feinſte und ſtärkſte Nahrung zu geben, iſt ſeine einzige Thätigkeit, indem er die Einſamkeit der Natur aufſucht und ſich mit Muſik umgibt. Aus dem Hauſe der Gräfin zieht er den Narren an, der ihm mit ſeiner klangvollen Stimme Lieder von verzweifelter unerwiederter Liebe ſingt. Eine weiche poetiſche Seele, hat der Herzog mit zartem Sinn die Gattung des Volkslieds aus der Spinnſtube zu ſeinem Liebling gemacht, das ausgeſuchteſte und einfachſte an rührender Kraft, was die lyriſche Kunſt der Liebe geſchaffen hat; er ſchwelgt in dem Genuſſe dieſer ſanften innigen Weiſen, die wie ein Echo des Herzens ſind, bis zur Ueberſättigung fort. Dieſer Hang bis zum Aeußerſten zu gehen in ſeiner Liebe, ſeinem Trübſinn und allen Neigungen, die dem herrſchenden Affect in ihm gleichartig und anpaſſend ſind, ſpricht ſich in Allem aus, was der Herzog thut und ſagt. Seine Begierden verfolgen ihn wie Hunde und hetzen ihn müde; er liebt, wie ſeine Botſchaft beſtellt, „mit Thränenflut der Anbetung, mit Stöhnen, das

Liebe donnert, und mit Flammenſeufzern". Er ſelbſt nennt ſeine Liebe edler als die Welt; er vergleicht ſie mit der unerſättlichen See; keine andere Liebe, am wenigſten die eines Weibes, ſoll der ſeinigen ähnlich ſein; er trägt ſie überall zur Schau, durch Boten, vor Muſikanten und Begleitern, die Seeleute wiſſen davon zu erzählen. Aber eben dieſer Hang der Uebertreibung reizt uns an, in die Aechtheit dieſer ächteſten Liebe näher zu ſpähen. Es ſcheint faſt, als ob der Herzog in ſeine Liebe mehr verliebt ſei, als in ſeine Geliebte; als ob er ſich in eine unfruchtbare Leidenſchaft, wie Romeo zu Roſalinden, mehr in Gedanken vergrübelt als im Herzen wirklich verſenkt habe; als ob ſeine Liebe mehr ein Erzeugniß ſeiner Phantaſie als eines ächten Gefühles ſei. Es macht uns ſtutzig, daß er gerade dem, was er in einem Anfall eigenliebiger Anpreiſung ſeiner Liebe gegen die Liebe des Weibes ſagte, in einem ruhigen ſinnigen Momente ſelber widerſpricht, wo er an Viola ſagt, daß die Liebe der Männer unſteter ſei, als die der Frauen, ſehnſüchtiger wohl, aber darum doch wankelmüthiger, ſchneller verloren und abgenutzt. So iſt es mit der ſeinen. Mit ihrer Liebe recht wichtig zu thun, ſich mit ihr recht viel zu wiſſen und zu dünken, das iſt wohl der Männer Art oder Unart. Viola ſagt ihm, was ganz ſein Fall iſt, die Männer machten mehr Worte mit ihrer Liebe, ſie ſagten und ſchwüren mehr, aber ihre äußeren Bezeugungen ſeien größer als ihre Meinung, ſie zeigten ſich reich an Gelübden und arm an Liebe. Olivia mußte das durch alle die dringenden Werbungen des Herzogs durchfühlen; ſie nennt ſeine Liebe Ketzerei und wendet ſich in voller Kälte von dieſer Scheinglut ab. Sie ſieht ihn ſenden und hört wie er ſich ſehne, aber in eigener Bewegung für ſeine eigene Sache ſieht ſie ihn nicht. Sie hört einen Anſpruch erheben, aber ſie findet kein Verdienſt; es ſei denn das des höheren Standes, und dieſen Vorzug gerade verſchmäht ſie in dem Herzog. Sollte ſie nicht aus der Ferne ſelbſt den feinen Dünkel des fürſtlichen Bewerbers aus ſeinen Botſchaften herausgehört haben, mit dem er auf ſeine Liebe pocht: ſie könne keine Weigerung und

Zögerung ertragen, es könne auf ſie nicht abſchlägig geantwortet werden? Mochte ſie nicht gerade dieſen Standeston verſchmähen, in dem er ihr ſagen ließ, er ſchätze nicht Landbeſitz und achte nicht ihr Vermögen? Klang ihr nicht aus allem dem der Accent durch, als meine der Herzog, es könne und dürfe ihm und ſeiner Liebe gar nicht fehlen, als gründe er ſeine Anſprüche mehr auf ſeinen fürſtlichen Rang noch als auf die Vornehmheit ſeiner Liebe? Sie iſt doch ſonſt von Kälte und Verachtung ſehr entfernt; etwas mußte alſo ihr ſtolzes Verſchmähen gerade in der Natur des Herzogs herausfordern, und man wird fühlen, daß er ihr in der That gerechte Urſache dazu gab.

Wie durch dieſe Selbſtbeſpiegelung einer Liebe, durch dieß ſchwermüthige Verweilen auf einer unbeſtimmten Sehnſucht, durch dieſe verzärtelnde Pflege einer ſelbſtgefälligen Leidenſchaft und die matte Unthätigkeit, die dadurch erzeugt wird, Ziel und Gegenſtand der Sehnſucht gerade verfehlt wird, zeigt das Beiſpiel Orſino's; und der Dichter hat nicht verſäumt, dieſe Anſchauung oder Lehre durch einen ſchlagenden Gegenſatz noch eindringlicher zu machen. Der Narr hat die Krankheit des Herzogs nicht weniger durchſchaut als Olivia und er gibt ihm ein vortreffliches Heilmittel dafür an. Solche Leute, ſagt er, würde er auf's Meer ſchicken, daß ihr Geſchäft Alles ſei und ihr Zweck überall; das mache immer ſelbſt aus Nichts eine gute Reiſe. Er würde die Naturen alſo, die ſich in eine einzige ſtetige Neigung alles Andere vergeſſend vertiefen, gerade in das Element des Abenteurers ſtoßen, um ſie das Vergrübeln auf Einen Zweck vergeſſen zu machen, um ſie in natürlichem Gehenlaſſen von dem ſchwerandächtigen Dienſte Eines Abgottes zu erlöſen, um ihnen die Friſche wiederzugeben, die den Mann ſelbſt in Liebesgeſchäften ſchneller, ja mühlos zum Ziele kommen läßt, wo die weichlichen Angelobten der Liebe ihres Zwecks verluſtig gehen. Dieß hat Shakeſpeare an dem jungen Sebaſtian anſchaulich gemacht. Denn er iſt ganz ein ſolcher im Gemüth freier, unverſehrter, jungfräulicher Jüngling, der mit ſeiner

Schweſter abenteuernd, augenſcheinlich ohne allen beſtimmten Zweck, eine Seereiſe unternahm, Schiffbruch litt, in dem Schiffbruch ſich als einen Menſchen von Muth und Hoffnung, umſichtig in der Gefahr bewies, der auf's Land geworfen um ſeine Schweſter voll Zärtlichkeit trauert, aber wie ſeine Schweſter darum doch ſchnell und praktiſch einen Plan ſeiner nächſten Zukunft ergreift, der immer und überall ſchnell entſchloſſen, rüſtig, nie ermüdet, von freiem Geiſte und von freier Hand erſcheint. Harmlos, dem Glück und ſeiner guten Natur vertrauend nimmt er von ſeinem Schiffmanne eine Börſe an, ohne zu wiſſen wie er ſie erſtatten ſolle, er macht aus ihr freigebige Geſchenke nur um einen läſtigen Geſellſchafter los zu werden; unverſehens in ein Abenteuer der ſonderbarſten zauberiſchſten Art verwickelt geht er mit hellen Sinnen um ſich ſpähend hinein; in die Händel der Junker gezogen gibt er auf einen Streich die gebührenden Schläge zurück und beweist der Olivia, daß er ſie von ihren wüſten Gäſten zu befreien wiſſen werde. Welchen Zauber ſolch eine friſche und ſiegreich auftretende Natur ausübt, ſoll nicht Olivia allein erfahren. Der Dichter hat dafür geſorgt, daß der Gräfin ihr inſtinctives Gefühl nicht für weibliche Schwäche ausgelegt werde; denn Männer von ſtarker Natur theilen es ganz mit ihr. Der derbe Schiffshauptmann Antonio iſt ganz von einem ſolchen blinden Zug der Freude und Liebe zu dieſem Jüngling hingezogen, er weilt um ihn, trotz der Gefahr der er ſich in der ihm feindlichen Stadt ausſetzt, er macht ſich aus dieſer Gefahr ein Vergnügen um ſeinetwillen, er gibt ihm ſeine Liebe ohne Grenze und Rückhalt; er ſelbſt nennt es einen Zauber, was ihn zu dem freudigen, gewürfelten Jünglinge hinzog.

Ein weiblicher Gegenſatz gegen den Herzog und ſeine anſpruchvolle von ſich ſelbſt eingenommene Liebe iſt Viola in ihrer anſpruchlos beſcheidenen Natur und ihrer ſtillen eingezogenen Leidenſchaft. Sie iſt nach dem Zeugniſſe ihres Bruders von Allen ſchön gefunden, auch der Herzog findet ihre Lippen ſanft und roth wie Diana's, und ihre weiche helle Mädchenſtimme fällt ihm auf, da er ſie im Pagen-

kleide ſieht. Daß ihre Seele ſchön ſei, ſagt Sebaſtian, müſſe ſelbſt der Neid geſtehen. Sie iſt von der harmloſen Natur ihres Bruders, ſelbſt im Unglücke unternehmend, von freiem, heiterem Sinne, gewandt von Geiſt, wo ihn die Gelegenheit herausfordert; aber weit vortretender iſt der Umfang ihres Gemüths und die ſtille Beſcheidung der weiblichſten Natur. Als ſie verſchlagen und verarmt an den Strand des ungaſtlichen Illyriens getrieben wird, iſt ihr erſter Wunſch zu Olivia zu gehen, um der Welt entzogen zu werden; da ſich dieß unthunlich zeigt, geht ſie in Männertracht zu dem Herzoge, den ſie im elterlichen Hauſe wenigſtens dem Namen nach hat kennen gelernt. Sie iſt kaum bei ihm, ſo gewinnt ſie des weichmüthigen Verliebten Gunſt und volles Vertrauen; ſie ſoll ſeine Botſchaften zu Olivia beſtellen; aber ſie ſelbſt faßt eben ſo ſchnell eine Neigung zu dem Herzog; ſie möchte ihn zum Gatten haben, und ſie geſteht es ſich ſelbſt nur in einem flüchtigen Seufzer. Eine ernſte Hoffnung auf ihn zu faſſen, fällt ihr nicht ein; ſie richtet ihre Beſtellung mit dem treueſten Pflichtgefühle aus. Sie könnte ſich durch die ſchnöde Begegnung, die ihr in Olivia's Haus widerfährt, ſo leicht abweiſen laſſen, aber ſie thut es nicht; ſie bricht nach dem ſtrengen Auftrag ihres Herrn ſogar ein wenig über die Schranken der Höflichkeit hinaus, um zu ihr zu gelangen. Ihr Wunſch und Intereſſe iſt es freilich auch, die Geliebte ihres Geliebten von Angeſicht zu ſehen. Sobald ſie ihre Schönheit erkennt, ſinkt der muthwillige Ton, in dem ihre Unterhaltung begann, zu bewegtem Ernſte herab. Sie findet keinen Sinn in der Verſchmähung einer ſo peinvollen Liebe, wie die des Herzogs iſt; ſie ſagt Olivia, was ſie an des Herzogs Stelle thun würde, um ihr nicht Ruhe und Raſt zu gönnen:

Ich baut' an eurer Thür' ein Weidenhüttchen
und riefe meiner Seel' im Hauſe zu;
ſchrieb' fromme Lieder der verſchmähten Liebe,
und ſänge laut ſie durch die ſtille Nacht:
ließ' euren Namen an die Hügel hallen,
daß die vertraute Schwätzerin der Luft
Olivia ſchriee. —

Das war es gerade, was der Herzog nicht gegen Olivia that; er ließ ſich Lieder ſingen und ſagen und ließ ihren Namen durch das Gerücht herumtragen, er führte zurückgezogen ein todtgleiches Leben, aber von einem Leben in ſeiner Liebe ward Olivia ſelber nichts gewahr. Und eben das was Viola als Mann und als Liebender thun wollte, das that ſie ſelbſt in Beziehung zu dem Herzoge, nicht in dem Maaße wie ſie es hier von dem Manne ſagt, nicht in der lauten Weiſe, wie ſie es Männerart findet, nicht ſo vordringend und angreifend, aber deſto inniger und ſinniger in ſchweigender Geduld. So hatte ſie ja ihr Weidenhüttchen mitten in das Haus gebaut, „wo ihre Seele wohnt", aber ſie hütet es in ſtiller Ergebung und ohne jeden Anſpruch. Der Mann, der über Olivia nichts vermag, nimmt ihr mehr und mehr das Herz ein; ſeine Worte treffen ſie, die ſie hört, von ihm den ſie kennt, ganz anders als die entfernte Olivia ſeine Botſchaften; dazu ſpricht er aus ſeiner hoffnungsloſen Lage, die der ihrigen ähnlich iſt, ihr Herz weit inniger an. Leiſe ſchleicht ſie ſich, ſelbſt als Knabe verkleidet, dagegen wieder in des Mannes Herz; ſie weiß meiſterhaft von der Leidenſchaft zu ſprechen, die ihn quält, und ſeine feinſten Bemerkungen finden bei ihr Verſtändniß und Auslegung; ihre treue Hingebung feſſelt ihn deſto mehr, je weniger er eine Erwiederung für ſeine lebhaften Gefühle anderwärts findet. Sie thut dabei aber für ihre Liebe, was ein Weib ihrer Natur in dieſer Lage nur immer thun kann. Sie könnte in ihrer Aufrichtigkeit ſo weit gehen, daß ſie der Olivia ihr Geſchlecht entdeckte; aber zu dieſem Heroismus treibt ſie weder ihre Natur, noch läßt ſie ihre Liebe dazu gelangen; ſie begnügt ſich, dem Schickſal die Entwirrung dieſes Knotens zu überlaſſen. Dem Herzoge weiß ſie indeſſen zuzuraunen, daß ſie nie ein Weib ſo lieben werde wie ihn; und in einer guten Stunde ſagt ſie ihm für den Fall, daß das Geheimniß ihrer Verkleidung je zu Tage kommen könnte, die Geſchichte ihrer demüthigen Anbetung, vor der ſeine Liebe tief beſchämt ſtehen muß. Dieß kann ſo klingen, als ob ſie dieß abſichtlich ſchlau ſo

anlegte. Aber ſo iſt es nicht. Sie iſt durch Orſino's Reden über das flüchtige Verblühen der Frauen bis in die innerſte Seele gerührt und getroffen, der Narr ſingt dann ein tiefbewegliches Lied voll Todesſehnſucht; dann gibt ihr der Herzog ſeine neuen Aufträge in neuen Ausdrücken der Ueberſchwenglichkeit ſeiner Liebe. Da ſagt ſie ihm voll Bewegung die Geſchichte einer vorgegebenen Schweſter, deren Leben ein leeres Blatt war; die eine Liebe barg und Verheimlichung wie den Wurm in der Knospe an ihren Wangen nagen ließ; die in bleicher Schwermuth ſaß wie die Geduld auf einem Denkmale, im Grame lächelnd. Sagt, fragt ſie ihn, war das nicht Liebe? und gleich darauf bricht ſie von Thränen überwältigt ihre Rede ab und geht. Der Ausgang des Verhältniſſes bedarf nach dieſer Scene, einer der ſchönſten die Shakeſpeare geſchrieben hat, wohl keiner Rechtfertigung! Als ſich Orſino zuletzt perſönlich in Bewegung ſetzt und von Olivia zurückgewieſen wird, ſpringt ſeine flache Liebe zu ihr plötzlich in Haß und Eiferſucht um; er will ihren Liebling ſeiner Rache opfern und willig bietet ſich das Opferlamm dem Meſſer. Er muß nun erfahren, daß Olivia mit dieſem Liebling vermählt ſei, da wirft ſich ſein Haß vorübergehend auf Viola. Nun iſt dieß liebebedürftige Herz für einen Augenblick ein „leeres Blatt"; wie ſich dann plötzlich die Dinge aufklären, tritt auf ihm die edle Schrift, mit der ſich Viola in dieß Herz geſchrieben, in vollem Glanze heraus. Den ganzen Zauber dieſes Weſens kann die Spielerin noch in der letzten Scene faſt nur in ſtummem Spiele entfalten, wo ſie ſich voll weiblicher Scham erſt ſträubt das Geſtändniß ihrer Verkleidung zu machen und dann von des Herzogs Werbung beſeligt wird, der von ihr plötzlich beſcheidene Liebe und ihre Sprache erlernt hat.*

* Ein großes unwillkührliches unſtudiertes Comödiantengeſchick iſt in Viola hervorzuheben. Sie ſpielt bei Orſino, bei Olivia ihre Rolle gleich geſchickt, und am Schluſſe, ſeit ſie Sebaſtian's Rettung und Nähe vermuthet, zögert ſie die Aufhüllung offenbar in einer Art freudigen Genuſſes an der kommenden Kataſtrophe hinaus.

Zwiſchen den drei zuletzt gezeichneten Figuren ſteht nun Olivia als der Mittelpunkt der ganzen Handlung in einem weniger einfachen Charakter; das Verhältniß deſſelben zu dem eigenliebig vornehmen Zuge in dem Charakter des Herzogs iſt ungemein ſubtil und zart geſponnen. Wie man ſie gleich im Eingange kennen lernt, ſchließt man aus ihrer Haltung auf ein Weib von nicht gewöhnlicher Energie. Sie hat den Tod ihres Vaters und Bruders zu beklagen; ſie will ſieben Jahre verſchleiert gehen, um den Letztverſtorbenen im Gedächtniſſe zu behalten; von Schwermuth gedrückt, trauert ſie in klöſterlicher Zurückgezogenheit, die Geſellſchaft der Männer hat ſie gleichſam verſchworen. Die Kraft der Gefühle, die zu ſolchen Entſchlüſſen beſtimmt, die Strenge der Sitte, die ſich zutraut ſie auszuführen, iſt über ihr ganzes Weſen gebreitet. Sie iſt eine hohe Frau von freiem und ernſtem Geiſte; nicht in der Stimmung, die Scherze eines Boten zu ertragen, aber wohl fähig, die bedeutungsvollen Stiche ihres Narren nachſinnend hinzunehmen; nicht männiſch genug geſchaffen, dem wüſten Verwandten, der ihr Haus belagert, mit mehr als Worten die Thüre zu weiſen, aber ſorgſam bedacht, die Ordnung durch ihren puritaniſchen Hausmeiſter zu erhalten und in verſtändigem und geſetztem Weſen dem Haushalte vorzuſtehen. In ihrem Siegel führt ſie die keuſche Lucretia; um ſeines tugendhaften Dienſteifers willen hält ſie einen Malvolio in Ehren; my mouse of virtue iſt das Liebkoſungswort, mit dem ſie der Narr belegt; den ſittenſtrengen Charakter, den dieſe Eigenheiten andeuten, behauptet ſie in verſchiedenen Zügen; ſie iſt ein Feind aller modiſchen Trachten, aller äußeren und inneren Schminke; wenn ſich Viola nur ihren Diener nennt, findet ſie das eine niedere Schmeicheiei. Dieſe Strenge ihrer Tugend könnte in einem Temperamentsfehler gelegen ſcheinen. Die Art und Weiſe, wie ſie den Werbungen des Herzogs den Rücken wendet, kann auf Stolz und ſelbſt auf eine Härte ſchließen laſſen, die eine eiſige Kälte in ihr vorausſetzen; dieſe Vorwürfe werden ihr von Orſino und Viola gemacht. Aber in der Stellung, die ſie ſich zu dem Herzoge gegeben

hat, ſind doch auch die Grundſätze zu erkennen, die einem ſo angelegten Charakter zukommen. Sie läßt den Herzog die Kälte, die in ſeinen ſcheinbar feurigen Anträgen liegt, wieder empfinden durch ihre froſtige Abweiſung; ſie ſetzt dem Standesſtolze einen würdigen Charakterſtolz entgegen und ſcheint als das Hauptmotiv ihrer Weigerung den Entſchluß geltend zu machen, nicht über ihren Stand heiraten zu wollen; ſie iſt nicht ohne Gründe dem Herzog abgeneigt, ſie hat in ſeinem Herzen geleſen und ſeine Liebe nicht rechtgläubig gefunden. Dennoch miſcht ſich in dieſen gerechtfertigten Stolz in der Form der Zurückweiſung etwas ebenſo Ungerechtfertigtes, als in die Form von Orſino's Werbungen; die Worte, die ſie ſelbſt zu dem Herzog perſönlich ſpricht, zeugen von einem Widerwillen, der ſich in grauſamer Härte äußert; ſie hat nicht ſo geprüft, um den Herzog ſo zu kennen, wie die prüfende Viola ihn kennt, die deßhalb ihren Stolz nicht begreift und ihr die rächende Vergeltung einer ähnlichen Verſchmähung wünſcht. Dieſer Wunſch geht auf der Stelle in Erfüllung durch dieſe Viola ſelbſt und den böſen Feind, der in ihrer Verkleidung lauert; Olivia's Stolz ſoll zu einem ähnlichen Falle kommen, wie der des Herzogs durch ſie; dieſer geht in einer gekünſtelten Leidenſchaft, die von ſeinem Standesſtolze etwas beeinträchtigt erſcheint, ſeines Gegenſtandes verluſtig; ſie geht in einer plötzlich erwachenden Leidenſchaft, die in ihrer Heftigkeit all ihren Charakterſtolz überwindet, in dem Gegenſtande nur eine Zeit lang irre. Sobald Viola aus der Tiefe ihrer innerſten Erfahrung die Wege genannt hat, die ſie an Orſino's Stelle gehen würde, da ſchlägt dieſer liebeathmende Ton ſogleich Feuer in Olivia's verwaistem Herzen; derſelbe Strahl, der in Viola gezündet, trägt dieſelbe Flamme in ſie über, ſie wird plötzlich unruhig und zerſtreut, fragt nach des Dieners Herkunft, wendet keinen Blick mehr von ihm, ſendet ihm einen Ring nach und lädt ihn ein, wiederzukommen. Daß ſie nicht hochmüthig von Natur iſt, kommt hier plötzlich zu Tage; daß ſie nicht kalt iſt, beweiſen die lodernden Flammen; ſelbſt von der ſinnigen, tief weiblichen Natur, in der Viola

ihre Liebe trägt und verbirgt, iſt ſie weit entfernt. Mit derſelben Schärfe vielmehr, mit der ſie vorher die Abneigung gegen Orſino ausgeſprochen hatte, verfolgt ſie jetzt dieſe erwachende Leidenſchaft; dort wie hier iſt ſie von Einer energiſchen Empfindung überwältigt und ſie geht ihr thätig handelnd nach, weit entfernt, ſie geduldig zu tragen wie Viola. Wie dieſe, thut ſie die fataliſtiſche Aeußerung: ſie wolle die Geſchicke walten laſſen; aber in demſelben Augenblicke führt ſie den Geſchicken viel eingreifender als Viola die Hand, indem ſie dieſer den Ring nachſchickt. Der Viola gelingt es, ihre Liebe in peinlicher Verheimlichung zu tragen, aber Olivia muß geſtehen, daß eine mörderiſche Schuld ſich nicht ſchneller zeige als eine Liebe, die ſich verbergen möchte. Sie ſpringt von dem einen Extreme einer etwas geſpannten Melancholie und Entſagung zu dem andern einer feurigen Leidenſchaft über. Es wird wahr, was der Herzog vorausgeſehen hatte: die um einen Bruder ſo zärtlich trauerte, werde einmal den Herrn ihres Herzens mit einer unendlichen Liebe umfaſſen. Witz und Verſtand, Tugend und Ehre, Stolz und Selbſtgefühl, Nichts iſt vermögend in ihr, dieſe Leidenſchaft zu meiſtern. Mit offenem Auge und Ohre hätte ſie der ganzen Irrung entgehen müſſen, ihr Herz ſo an unrechter Stelle zu verlieren. Ihre ſittliche Natur kämpft mit ihrer Liebe und ſie forſcht ängſtlich, ob Viola unvortheilhaft von ihrer Ehre denkt. Da ſie verſchmäht wird, tritt ihr Stolz mit auf die Seite ihrer Ehre, ihres Standes, ihres Verſtandes, die miteinander gegen dieſe Leidenſchaft ſprechen. So iſt es, ſagt ſie, ſich zuſammenraffend, ja wohl wieder Zeit zu lächeln. Bis hierhin könnte man glauben, es ſpiele auch in ihre Liebe, wie in die des Herzogs, etwas von einem Standesſtolze ein, und ſie werbe rückſichtslos und des Erfolges ſicher um den niedriger geſtellten Pagen, als könne es auch ihr nicht fehlen, und ſie ziehe ſich nun plötzlich erkaltet zurück, wie der Herzog von ihr. Allein hier eben ſoll ſich zeigen, daß ihre Leidenſchaft von einem anderen Metalle iſt als die des Herzogs. Selbſt die letzte Waffe gegen ihr übermächtiges Gefühl,

ihr Stolz, iſt ſtumpf geworden; ſie ſieht ihren Fehler ein, aber er ſpottet halsſtarrig jedes Tadels; ein böſer Feind wie Viola, geſteht ſie, würde ſie zur Hölle locken; ſie liebt Stolz auf ihrem Angeſichte, aber ſie findet, er kleide ſie ſchön; ſie möchte den verſchmähenden Jungen ſogar mit Beſtechung erkaufen. Man ſieht wohl, hatte ſie in ihrer Stellung gegen den Herzog etwas von deſſen Stolze in ihrem Charakter entwickelt, ſo entfaltet ſich jetzt in dieſer brauſenden Leidenſchaft zu einem Diener, den ſie kaum kennen gelernt hatte, etwas von dem abenteuerlichen, kühnen Charakter des Sebaſtian, mit dem ſie einerlei Glück zuſammenbringt. Geſuchte Liebe, ſagt ſie, iſt gut, ungeſucht gegebene iſt beſſer. Die letztere findet Sebaſtian bei ihr und auch ſie bei Sebaſtian, obgleich ſie ſie redlich geſucht zu haben ſich bewußt war. Es iſt freilich ein reiner, den bis dahin ſtreng pſychologiſchen Gang unterbrechender Zufall, daß ſie auf Sebaſtian trifft, doch hat ihn der Dichter vortrefflich benutzt, uns das Unwahrſcheinliche des Verhältniſſes überſehen zu machen. Sie trifft ihn in Aufregung, in Zorn, in Sorge um ſein Leben; ſie muß glauben, auch Er, ihr vermeinter Ceſario, ſei in der ähnlichen Aufregung; die Händel mit den rohen Geſellen, muß es ihr ſcheinen, haben die männlichere, kräftigere Natur erſt in ihm hervorgerufen, die ſie nicht an ihm kannte; deſto beſſer muß er ihr jetzt gefallen. Sie findet den bisher ſo Widerſpänſtigen jetzt plötzlich geneigt, das muß ſie berauſchen. In ihrem „zerſtreuenden Wahnſinne", wie ſie ihren Zuſtand ſelber nennt, vergißt ſie nun jedes Geſchäft, nur nicht ihrer Würde und ihres edlen Benehmens; eiferſüchtig und zweifelnd in ihrer Seele, feſſelt ſie den unverhofft gewonnenen Liebling durch das Band der Ehe unauflöslich an ſich. Für das Ausſchweifende in dieſem ganzen Siegeslaufe ihrer Liebe muß ſie noch einen Moment der Angſt und Beſchämung ausſtehen, aber der Zuſchauer weiß bereits, daß dieſer kühnen Leidenſchaft, die jeden Stolz, den Stolz des Standes, ſelbſt den der Verſchmähung, die von Verſchmähung her-

ausgefordert ward, in ihr völlig getilgt hat, die Palme des Sieges und des Glückes gesichert ist.

Es bleibt uns übrig, ein Wort über den Narren Feste zu sagen, dem der Dichter in diesem Stücke eine ganz eigenthümliche Stellung gegeben hat. Er steht ganz außer aller Handlung, außer dem Spiele des Zufalls und der Leidenschaften, die in dem Stücke in Bewegung sind. Man könnte fast glauben, er sei nur durch die verschiedenen Scenen geschlungen, um den witzigen Unterhalter, wie er sich selbst nennt, den Wortverdreher zu machen, oder gar, es sei seine Rolle einem beliebten Sänger, was man sagt, auf den Leib zugeschnitten. Es ist auffallend, daß in allen Lustspielen, die wir an dieser Stelle durchgegangen sind, ja in sämmtlichen Shakespeare'schen Stücken um diese Zeit, in Heinrich VIII., in Maaß für Maaß, in Hamlet, Othello, Cäsar, das musikalische Element hereintritt. Die Blackfriargesellschaft mag um diese Zeit mit Sängern und Componisten in einer glücklichen Verbindung gewesen sein; so hat Rimbault nachzuweisen gesucht, daß in Viel Lärmen um Nichts, wo dem Balthasar ein Gesang in den Mund gelegt wird, und wo die Folioausgabe von 1623 statt Balthasar's den Namen des Sängers, Jack Wilson, nennt, dieser Sänger kein Anderer als ein bekannter John Wilson, später Doktor der Musik in Oxford, gewesen sei. So erscheint nun hier der Narr als ein Sänger von Profession, welcher Lieblingslieder von heiterer und tragischer Natur, schnurrige Jigs und herzzerreißende Kanons mit gleicher Virtuosität singt. Neben dem ist er als ein sorgloser munterer Bursche, der sich um nichts kümmert, mitten in die vielgeschäftige Gesellschaft gestellt, ein kluger Thor unter vielen thörichten Klugen. Kein anderer Narr bei Shakespeare ist sich seiner Ueberlegenheit so bewußt wie dieser. Er sagt es gar zu oft und beweist es noch öfter, daß seine närrische Weisheit in der That keine Narrheit ist, daß es ein Misverstand ist, ihn einen Narren zu nennen, daß die Kapuze den Mönch nicht macht, daß sein Gehirn nicht buntscheckig ist wie sein Kleid. Der Dichter hat des Narren Thun und

Reden in dieſem Stücke nicht in einen Hauptbezug zu dem Einen Hauptgedanken des Stückes gebracht, ſondern ihn mehr den einzelnen Perſonen in einzelnen Aeußerungen gegenübergeſtellt. Es iſt in dieſem Stücke, wo jene lehrreiche Stelle ſteht, nach der des Narren ſchwieriges Amt es erfordere, daß er Zeit, Ort, Perſonen, mit denen er ſcherzt, wohl kennen und ſeine Pfeile auf jede Schwäche richten müſſe; genau dieſe Rolle hat Shakeſpeare den Narren hier ſpielen laſſen. Er iſt auf alle Sättel gerecht, wie er ſagt, ein Mantel für jedes Waſſer; er lebt mit Allen nach ihrer Art, ihre Schwächen kennend, ihre Natur beachtend, auf die Stimmung des Augenblickes achtſam gerichtet. Wenn Jemand, Viola und der Herzog, ſeine Gebieterin ſprechen will, ſo weiß er anmuthig zu betteln; wenn er dem melancholiſchen Herzog ſingt, ſo weist er eine Belohnung ab; er verbittet ſich's auch, ſein Betteln ihm als Habſucht auszulegen. Er rühmt ſich, ein guter Haushälter zu ſein, aber in der lüderlichen Geſellſchaft der Junker treibt er es auch einmal ein wenig toll; nicht ſo toll doch wieder, daß er ihnen auch ihre blutigen Streiche hingehen ließe. Er weiß wie die Zeit und den Ort ſo auch die Perſon ſcharf zu unterſcheiden. Mit den natürlichen, den friſchen freien Naturen, mit Sebaſtian, mit Viola kommt er ſogleich auf einen freundlichen Fuß. Dem Malvolio tränkt er dagegen die Verachtung ein, mit der er von ihm und ſeinem Handwerke ſpricht; er ſpielt ihm, obwohl in unſchuldigerer Entfernung, den böſen Streich mit, der ſeinen Dünkel heilen ſoll, und er ſagt es ihm, nachdrücklich warnend, für Wiederholungsfälle. Dem Andreas ſpricht er grellen Unſinn vor, der ihn entzückt; daß er dem groben Junker Tobias für keinen Fuchs gilt, weiß er, deſto ſchlauer und behaglicher ſieht er der Maria zu, wie ſie dem Tölpel von ſehr ſchwacher pia mater ihren Köder legt, und er preist ſie für die witzigſte ihres Geſchlechtes, wenn ſie ihm das Trinken abgewöhnen könne. Seiner Herrin Olivia iſt er als ein überkommener Angehöriger des Hauſes treu ergeben; die Ueberſpannung ihrer anfänglichen Melancholie misbilligt er; den Handel zwiſchen ihr und

dem Herzoge bezeichnet er nicht undeutlich als thöricht; das ſich entſpinnende Verhältniß zu Viola-Sebaſtian begünſtigt er. Des Herzogs veränderliche Gemüthsart durchſchaut er ſcharf und rückt ſie ihm beißend, obwohl gutmüthig, auf; zugleich gibt er ihm, was wir vorhin ſchon anführten, das Heilmittel an, das ſo genau den Schlüſſel zu dem inneren Verhältniſſe der liebenden Charaktere angibt. Inſofern kann der Narr, geſchickt geſpielt, immerhin ein Wegweiſer durch die bedeutſameren Punkte dieſes Luſtſpieles werden.

Neben Den luſtigen Weibern und der Widerſpänſtigen iſt Was ihr wollt das reinſte und heiterſte Luſtſpiel, das Shakeſpeare geſchrieben hat. In die Irrungen, Verlorene Liebesmühe, Wie es euch gefällt, Viel Lärmen um Nichts, ſpielen überall tragiſche Momente herein. Hier iſt nichts dergleichen; ſelbſt das ſentimentale, Anfangs etwas elegiſche Verhältniß der Liebenden nimmt bald durch die Irrungen zwiſchen Sebaſtian und Viola eine heitere Wendung. Auf dieſem Grunde hebt ſich dann der burleske Theil der Komödie ab, der an Uebermuth und Muthwille ſo weit geht, daß Fabian ſelbſt andeutet, es werde der Dünkel des Malvolio, auf dem Theater vorgeſtellt, eine unwahrſcheinliche Erdichtung ſcheinen, und daß er die Albernheit des Junker Andreas zu einem Schwank am Faſtnachtsabend geeignet nennt. Für den Abend, der den Faſching einleitet, für den Dreikönigsabend, war denn das Stück auch nach dem Titel beſtimmt, eine Zeit, wo man damals in England, wie noch heute bei uns, Bohnenkönige looste, in Familienzirkeln ſchnurrige Hofhaltungen ſpielte, auf den Theatern eigene Maskenbälle aufführte. Für ſolch eine tolle Zeit ſind denn hier tolle Späße wie zur Auswahl geboten. Auch iſt das Stück einen hinreißenden Eindruck der tollſten Luſtigkeit zu machen vollkommen ausgeſtattet. Richtig aufgefaßt und von Spielern dargeſtellt, die ſelbſt auch in der Carikatur die Linie der Schönheit nicht verfehlen, macht es eine unglaubliche Wirkung. Uns Deutſchen freilich entgeht für die Aufführung ſolcher Stücke die engliſche Tradition und vor Allem die Leichtigkeit

der Bewegung und die Entfernung von allem gekünſtelten und gezierten Schauſpielerweſen. Bei der Darſtellung Shakeſpeare'ſcher Luſtſpiele iſt auch heute noch auf der engliſchen Bühne Alles in der lebendigſten Beweglichkeit, und jeder Schauſpieler wie in ſeiner häuslichen behaglichen Natur. Schon daß dort kein Souffleur einflüſtert, zwingt die Spieler zu einem Beſitz ihrer Rollen, in dem ſie was ſie darzuſtellen haben, gleichſam mehr leben als ſpielen. Das Verſchleppen der Antworten, das ſchwerfällige Dehnen leichter Scenen, die nur vorüberfliegen ſollen, fällt ſo weg; in des Redenden Endwort fällt die Antwort des Erwiedernden ſchon ein; der Abgang von der Bühne iſt ſo, daß die Sprecher mit der letzten Silbe hinaus ſind; mit dem Weggange wechſelt die Scene und beginnt die neue; die Zwiſchenacte ganz wenige Minuten; ſo rauſcht ein ſolches Stück raſch an uns vorbei und reißt uns mit; die ſcharfe Zeichnung jeder einzelnen Situation prägt es uns gleichwohl tief in die Seele. Aber dazu muß ſelbſt jede Nebenrolle von geſchickten Spielern gegeben werden; die Spielenden müſſen nicht eine Secunde müßig ſein; ſie müſſen nach der Natur jedes Augenblickes im Hergang der Sache ſtehen, auch die ſchweigenden Zuſchauer der Handlung, auch die Statiſten. Woran aber in Deutſchland faſt immer die Shakeſpeare'ſchen Stücke ſcheitern werden, iſt, nächſt dem Mangel der Bildung und Seelenkunde, in den meiſten Schauſpielern der Abgang aller natürlichen und ungezwungenen Art, ſich zu geben. Ihre glatte, ſeelenloſe, jedes inneren Lebens baare, declamatoriſche Manier ertödtet dieſe Stücke ſogleich, die im Tone der unmittelbarſten Natur und in der Fülle des Lebens gegeben ſein wollen. Weder die Erſchütterung der tragiſchen, noch die Rührung der elegiſchen, noch den naiven Ernſt der burlesken Theile der Shakeſpeare'ſchen Werke verſtehen unſere Spieler zu erreichen. Bis zu welchem Schmelze und Duſte ſolche Scenen geſteigert werden können, wo in Viel Lärmen um Nichts Balthaſar und in Was ihr wollt der Narr vor Orſino ihre Lieder ſingen, (Compoſitionen meiſt von Tonkünſtlern aus Händel's

Zeit oder Schule, die nicht ſelten ein Band des ſchönſten Einklangs um dieſen Tonkünſtler und unſeren Dichter ſchlingen;) wie ihre Wirkung die zarteſte, todtſtille Aufmerkſamkeit hervorzaubern kann und muß, davon hätten die wenigſten Schauſpieler unſerer Bühne nur einen Begriff. Vollends aber die lächerlichen Figuren mit der Hingebung zu ſpielen, aus welcher ſichtbar würde, daß eine Jede dieſer Geſtalten von ſich ſelber eben ſo ſehr und mehr erfüllt iſt, als die edelſten Gebilde der Menſchheit die neben ihr hergehen, das würde Keiner von ſich vermögen. Jeder legt bei ſolchen Rollen ſo viel Ironie in ſein Spiel, als er für nöthig hält, die Ueberlegenheit ſeines weiſen Geiſtes über die Thorheit, die er darſtellen ſoll, ja recht fühlbar zu machen, und als hinreichend iſt, ſein Spiel, ſeine Rolle und das Stück zu Fall zu bringen.

4. Shakeſpeare's Sonnette.

Wir ſtehen am Ende der zweiten Periode Shakeſpeare'ſcher Dichtung und überſehen die dreifache Reihe der Stücke, die derſelben angehören. Eine Fülle von poetiſchen Anſchauungen, von ſittlichen Ideen und Wahrheiten tritt uns aus dieſen Werken entgegen, die uns zu aller Zeit an dieſe Dichtungen gefeſſelt hat; in der Art aber, wie *wir* dieſelben betrachtet und zuſammengeſtellt haben, ſcheinen ſie uns auch dem Dichter perſönlich etwas näher zu rücken. Es drängte ſich uns die Wahrnehmung auf, daß mannichfache Uebereinſtimmung in den Geſichtspunkten war, aus denen dieſe Stücke entworfen ſind, daß hier und da Einerlei ethiſcher Gedanke durchblickte, auch wo der Gegenſtand noch ſo verſchieden war. Einzelne Charaktere konnten uns wie ein inneres Abbild des Dichters vorkommen, einzelne mit beſonderem Nachdruck behandelte Anſichten, Wahrheiten und Situationen konnten auf des Dichters eigene, innere Erfahrungen zurück zu weiſen ſcheinen. Wir hatten beim Eintritt in dieſe zweite Periode geſagt, wir wollten nach dem Ueberblick der Werke dieſer Zeit auf Shakeſpeare's Lebensgeſchichte zurückkommen und nachforſchen, ob ſich vielleicht ein geiſtiger Faden entdecken laſſe, der uns eine Verknüpfung zwiſchen den Dichtungen und des Dichters Leben gewähre. Wenn eine ſolche Verbindung beſteht, ſo kann ſie nur in Shakeſpeare's Sonnetten geſucht werden, denn ſie ſind die einzigen Pro-

ducte deſſelben, die uns einen unmittelbaren Blick in ſein eigenes Innere geſtatten.* Es liegt uns daher ob, ehe wir uns nach den weiteren Lebensſchickſalen des Dichters umſehen, einen Blick auf jene Gedichtreihe zu werfen.

Shakeſpeare's Sonnette ſind Gelegenheitsgedichte, die urſprünglich nicht zur Veröffentlichung beſtimmt waren. Die erſte Erwähnung derſelben geſchieht in Meres' Schatzkäſtlein des Witzes (wits treasury) 1598. Er bezeichnet ſie als ganz ſolche private Dichtungen, indem er ſie „Shakeſpeare's Zuckerſonnette unter ſeinen vertrauten Freunden" nennt, in die Ovid's ſüße Seele übergegangen ſei. Gleich nach dieſem Lobe und, es ſcheint, davon angelockt, machte ein Buchhändler Jaggard Jagd auf dieſe Sonnette und publicirte 1599 unter dem Titel „der verliebte Pilger" (passionate pilgrim) eine kleine Sammlung zuſammengeſtoppelter Gedichte, worunter einige notoriſch von anderen Dichtern ſind; einige Sonnette aus Verlorener Liebesmühe ſind darin aufgenommen; ein Paar andere über das Thema von Venus und Adonis könnten füglich aus Anregung des Shakeſpeare'ſchen Gedichtes über dieſen Gegenſtand von einem Anderen zuſammengeſetzt ſein; nur zwei Sonnette aus der Reihe jener freundſchaftlichen gelang es dem piratiſchen Verleger zu erbeuten. Daraus läßt ſich ſchließen, daß dieſe Gedichte ſorgfältig geheim gehalten wurden; vielleicht auch, daß es keine anderen Sonnette von Shakeſpeare gab, als gerade die Sammlung, die etwas ſpäter vollſtändiger veröffentlicht wurde. Sie erſchien zugleich mit dem angehängten Gedichte „des Liebenden Klage" 1609. 4. unter dem Titel: Shakespeares sonnets, never before imprinted. Ein myſtiſches Dunkel umgab auch jetzt noch dieſe offenbar rechtmäßige Ausgabe. Es iſt der Anſchein genommen, als ob der Dichter ſie nicht ſelbſt

* Goethe ſchreibt 1787 „es iſt kein Buchſtabe darin, der nicht gelebt, empfunden, genoſſen, gelitten, gedacht wäre." —

Kein wahrer Dichter hat in der Weiſe wie es unſere Romantiker aufbrachten, aus dem Stegreiſe — aus dem Blauen gedichtet!

veröffentlicht hätte. Gegen alle Gewohnheit ſchreibt der Verleger T. T. (Thomas Thorpe) eine Dedication dazu, und dieſe war an einen ungenanten, nur mit einer Chiffer bezeichneten Mr. W. H., den er den „einzigen Erzeuger dieſer Sonnette" nennt und dem er „alles Glück und die Unſterblichkeit wünſcht, die ihm unſer unvergänglicher Dichter verheißen".

Die Sonnette Shakeſpeare's ſind durch das Dunkel, in das ſie gehüllt waren in Bezug auf dieſen „Erzeuger", durch die Undurchſichtigkeit ihres ganzen Inhalts für die Ausleger und Biographen immer eine Verzweiflung geweſen; durch das, was allein hell und deutlich in dieſem Inhalt ſchien, wurden ſie eine Verzweiflung der Bewunderer des Dichters. Die erſten 126 Sonnette der Sammlung ſind an einen Freund gerichtet, die letzten 28, deren Inhalt wir ſchon früher charakteriſirt haben, beſprechen das Verhältniß zu einer leichtfertigen Frau, das für Alle ein Greuel war, die an dem Dichter keinen Makel ſehen wollten. Aber auch den größeren Haupttheil glaubte man hier und da dem Dichter zum Nachtheile auslegen zu müſſen. Man las dieſe Gedichte lange in ſo blinder Befangenheit, daß die Ausleger bis zu Malone's Zeit ſie alle, auch die erſten 126, an ein Weib gerichtet dachten! Noch als man bereits ſo viel glücklich heraus hatte, daß ſie zu einer männlichen Perſon redeten, kam Chalmers (apology for the believers in the Shakespeare papers) noch 1797, und deutete gar die Perſon, an die ſie gerichtet waren, auf die Königin Eliſabeth! Da nun aber endlich feſtſtand, was unmöglich zu verkennen ſchien, daß die Sonnette an einen jungen Freund geſchrieben waren, erweckte der enthuſiaſtiſche und verliebte Stil einen härteren Verdacht, von dem auch andere Dichter der Zeit nicht frei ausgingen. Es lag in dem überſchwenglichen Ton dieſer italianiſirenden Poeſie, wie es in dem complimentirſüchtigen Charakter der Zeit lag, daß ein ungemeſſener Ausdruck der Schmeichelei wie der Zärtlichkeit allen Schreibern jener Tage, allen Clienten hoher Kunſtfreunde von Neapel bis nach London gleich eigen-

thümlich war. Shakeſpeare ſpricht in der Widmung ſeiner Lucretia an den Grafen Southampton von der endloſen Liebe, die er ihm widmet; Ben Jonſon unterſchreibt ſich an Dr. Donne als ſein „treuer Liebhaber;" ſo nannte dann Shakeſpeare auch in dieſen Sonnetten den jungen Freund ſeinen Liebling, ſeinen ſüßeſten Knaben. Es war dieß im Stil der Zeit unverfänglich, obgleich ſchon die Zeit ſelbſt nicht alles Aehnliche unverfänglich aufnahm. Barnefield in ſeinem verliebten Schäfer (1595) beweinte in einer Reihe von Sonnetten ſeine Liebe zu einem ſchönen Jüngling; es war eine unſchuldige Nachahmung einer Ecloge Virgil's; man legte ſie ihm aber ſo aus, wie man auch wohl Shakeſpeare's Sonnette ausgelegt hat. All dieß zerfiel bei näherer Betrachtung in ſich ſelbſt. Immer aber blieb die Ungewißheit über den jungen Mann, der Shakeſpeare dieſe außerordentlich tiefe Zuneigung oder oberflächlich pomphafte Schmeichelei abgewann, quälend zurück. Es wollte nichts verfangen, daß man vorſchlug, die Sonnette ſo anzuſehen, als ob ſie ſchlechtweg an ein Geſchöpf der Einbildungskraft gerichtet, als ob ſie reine Fictionen der Phantaſie, als ob ſie im Namen anderer Freunde gedichtet ſeien; man müßte in der That von der Natur dieſes realiſtiſchen Dichters kaum eine Ahnung haben, um ernſtlich zu glauben, er habe dieſe in das eigene Herzblut getauchte Feder einem Anderen zur Miethe gegeben, oder ſeine Kunſt habe ſich je mit Willkür in eine ſo ſeltſame Erfindung eines der ſeltſamſten Verhältniſſe, wie es in den Sonnetten geſchildert iſt, verirren können! Denn da, wo die Gegenſtände dieſer Gedichte einfach deutbar ſind, wo tiefe Erwägungen und Gefühle den Dichter beſchäftigen, was in aller Welt könnte ihn da angereizt haben, dieſe Bewegungen ſeiner Seele in der Form verliebter Ergießungen an einen Freund auszuſprechen, wenn ein ſolcher nicht wahrhaft und leibhaft an ſeiner Seite ſtand, der an ſeinem inneren Leben Antheil nahm? Man iſt allzuſehr gewöhnt, dieſe Form des Sonnetts nur in den müßigen Spielen der Treibhausphantaſie ſpiritualiſtiſcher Poeten angewandt zu ſehen. Wenn aber die Shake-

ſpeare'ſchen wirklich vor anderen Sonnetten auszuzeichnen ſind, ſo ſind ſie es gerade nur dort, wo, und nur darum, weil ein warmes Leben in ihnen liegt, weil reelle Lebensverhältniſſe auch unter dem falben Abbilde dieſer Dichtungsform durchſcheinen, weil der volle Pulsſchlag eines tiefbewegten Herzens durch alle Hüllen der dichteriſchen Formalien hindurchdringt.

Es iſt klar, daß die Sonnette nur an Einen und denſelben Jüngling gerichtet ſind; ſogar die letzten 28 Sonnette an jenes Weib greifen ihrem Inhalte nach in das Eine Verhältniß zwiſchen Shakeſpeare und ſeinem jungen Freunde ein, und Regis hat dieß ganz recht geſehen, daß dieſelben eigentlich zu den Sonnetten 40—42 eingeordnet werden müßten. Der Sonnettiſt ſagt es ſelbſt, daß er Eine alte Liebe nur ſtets in neuer Form ausdrücke. Derſelbe Ton der Liebkoſung kehrt, ſelbſt nachdem er durch ernſtere Gegenſtände der Beſprechung unterbrochen war, immer wieder; der „ſüße Knabe" bleibt des Dichters Knospe und frühe Roſe bis zuletzt. Müßte man ſelbſt annehmen, was oft geſchehen iſt, daß die Sonnette in großen Zwiſchenräumen der Zeit entſtanden ſeien, ſo hat uns der Dichter geſagt, warum er auch ſpäter noch dem Freunde die Jugendlichkeit in dichteriſcher Fiction forterhält; er wollte, nach Sonn. 108, ſtets wie im Gebet daſſelbe ſagen und alte Dinge nicht alt nennen; ſeine ewige Liebe wollte den Raub und Staub des Alters nicht in Anſchlag bringen. Dieſem Immergeliebten ſchreibt Shakeſpeare Schönheit, Geburt, Witz und Reichthum zu; es iſt aus der oberflächlichſten Lectüre deutlich, daß es ein junger Mann von hohem Range in der Geſellſchaft war, deſſen Abſtand von dem Dichter es nöthig machte, daß ſie ihr gegenſeitiges Verhältniß vor der Welt verborgen hielten. Eben dieſes äußere Misverhältniß hat es denn auch offenbar veranlaßt, daß die Sonnette, als ſie erſchienen, weder von Shakeſpeare ſelbſt dedicirt waren, noch von dem Verleger der „einzige Erzeuger" mit Namen bezeichnet wurde; ja, daß man mit Sicherheit annehmen muß, die Chiffer Mr. W. H. ſei beſtimmt geweſen irre zu leiten. Ein

„Herr" ſchlechtweg (Master) vom bürgerlichen Stande war der Erzeuger, d. h. der Mann, an den die Sonnette gerichtet waren, offenbar nicht. Collier und Andere freilich wollten unter dem begetter nur den Verfaſſer verſtehen, der für den Verleger die Sonnette geſammelt habe, da doch der Verleger jenen „Erzeuger" in der Dedication deutlich als eben den Mann bezeichnet, dem Shakeſpeare in den Sonnetten die Unſterblichkeit durch ſeine Verſe verhieß. Dieſer Erzeuger iſt nothwendig derſelbe Mann geweſen, den das 38. Sonnett in demſelben Sinne die zehnte Muſe nennt und das Argument, den Gegenſtand, der den Dichter nie Mangel an Stoff leiden laſſe; dem das 78. Sonnett in eben dieſer Meinung empfiehlt, auf des Dichters Werke mehr als auf andere ſtolz zu ſein, weil ſie unter ſeinem Einfluſſe entſtanden, „von ihm geboren ſind".

Daß alſo der Mann, dem die Sonnette in der Ausgabe von 1609 gewidmet ſind, auch der Mann iſt, an den ſie gerichtet ſind, iſt ganz unzweifelhaft. Aus der Chiffer Mr. W. H. aber, mit der ihn die Dedication bezeichnet, wird man ihn ſchwerlich errathen wollen, da ſie offenbar zum Täuſchen beſtimmt iſt. Sie können ganz füglich an einen Lord gerichtet geweſen ſein, obgleich der Erzeuger hier ein „Meiſter" heißt; wenn Collier meint, man hätte damals ſchwerlich gewagt, einen Mann des Adels ſo vertraulich zu benennen, ſo überſieht er, daß nach dem Inhalte der Sonnette und nach der Natur des Verhältniſſes dieſe Ablenkung Abſicht und unſtreitig im Einverſtändniß mit dem edlen Herrn geſchehen war. Und ſo könnte auch der fragliche Erzeuger einen Namen führen, auf den die Buchſtaben W. H. nicht paſſen. Wäre der Liebling Shakeſpeare's nach Drake's Vermuthung Heinrich Wriothesley, Graf von Southampton, ſo könnte man glauben, die Buchſtaben W. H. verſteckten und verriethen gerade ſo viel von der Wahrheit, als man mit dieſer Dedication bezweckte. Daß Boaden (on the sonnets of Sh. 1837) gerade auf dieſe Buchſtaben ſeine Vermuthung gründet, der Gemeinte ſei William Herbert, Graf von Pembroke, dieß ſtimmt uns für dieſelbe

von vorn herein nicht günſtig. Zwar der Perſönlichkeit und Stellung nach, die Pembroke einnahm, könnte er wohl der Freund und Gönner ſein, dem Shakeſpeare ſolche Sonnette hätte zuſchreiben mögen. Er war ſchön genug für ſo viel Lob, groß genug für ſo vielen Preis, ein Schützer aller Gelehrſamkeit, ſelbſt gelehrt, ſelbſt Dichter, in allgemeiner Liebe und Achtung, ein beſonderer Patron Shakeſpeare's und ein Freund ſeiner Schauſpiele, wie es aus der Dedication der Ausgabe von Shakeſpeare's Werken von 1623 hervorgeht. Der Zeit und dem Alter des Grafen Pembroke nach iſt es aber nicht wohl möglich, daß die Sonnette an ihn gerichtet ſind. Er war 1580 geboren, war mithin im Jahre 1598, wo Meres die Sonnette erwähnt, 18 Jahre alt; es iſt nicht denkbar, daß Shakeſpeare dem jungen Freunde in dieſem Alter ſo heftig, wie es in den erſten Sonnetten geſchieht, zugeredet hätte zu heiraten, wobei man noch annehmen müßte, daß gerade dieſe erſten alle erſt 1598 und nicht, was ſehr wahrſcheinlich zu machen iſt, noch einige Jahre früher geſchrieben wären. Boaden muß daher auch der Einen unwahrſcheinlichen Vermuthung die zweite anfügen, es ſeien die 1609 gedruckten Sonnette nicht die von Meres erwähnten! Allein dabei iſt überſehen, daß zwei von unſeren Sonnetten ſchon 1599 durch Jaggard gedruckt ſind und daß, als dieſe exiſtirten, auch die ganze Reihe exiſtirt haben muß, weil ſie, herausgeriſſen aus der ganzen Sammlung, keinen Sinn haben. Collier gab es bei dieſen Zweifeln auf, irgend einer Meinung über den Helden dieſer Sonnette beizutreten. Dieß aber ſcheint uns gar zu ſehr aller Conjectur den Raum zu rauben. Die Vermuthung Nathan Drake's, daß Graf Southampton der junge Freund Shakeſpeare's war, dem er eine ſo herzinnige Freundſchaft und Verehrung zollte, ruht trotz allem Sträuben der conjecturfeindlichen engliſchen Editoren auf ſo feſten Gründen, daß man alle Vermuthung für eine Sünde anſehen muß, wenn man dieſer nicht anhängen will. Die kritiſche Vorſicht erheiſcht nicht, daß man eine ſo ungemein wahrſcheinliche Vermuthung von ſich ſtoße, ſondern nur,

daß man nicht eigenſinnig auf ihr beharre und ſie für volle Gewißheit ausgebe, ſondern der beſſeren und ſicheren Erkenntniß das Ohr leihe, ſobald ſie ſich bietet.

Der Graf Southampton iſt im Jahre 1573 geboren, und lebte ſeit 1590 in London. Seine Mutter war in zweiter Ehe mit dem Schatzmeiſter Sir Thomas Heneage vermählt, den ſein Amt in Verbindung mit dem Theater brachte; das mochte dem Stiefſohn Gelegenheit und Neigung geben, den Werken der Bühne Freude abzugewinnen und Schutz zu verleihen. Er war frühe ein Förderer und leidenſchaftlicher Freund des Schauſpiels. In einem Schreiben von Rowland White an Robert Sidney heißt es (1599), der Graf Southampton und Lord Rutland kämen ſehr ſelten zu Hofe, ſie verbrächten ihre Zeit in London, wo ſie jeden Tag in's Theater gingen. Zugleich war er frühzeitig ſchon ein Schützer aller Gelehrten; der treffliche Chapman in ſeiner Iliade heißt ihn den Auserwählten aller edlen Geiſter des Vaterlands; Naſh nennt ihn „von unbegreiflicher Höhe des Geiſtes in heldenmüthiger Entſchloſſenheit und in Sachen des Geſchmacks"; Beaumont fragt, wer wohl auf Englands Bühne lebe und ihn nicht kenne? Alle Dichter und Schriftſteller wetteiferten, ihm ihre Werke zu widmen; angenommen, Shakeſpeare richte ſeine Sonnette an ihn, ſo ſagt er ſelbſt dieß im 78. Sonnette: er habe ihn ſo oft als ſeine Muſe angerufen und für ſeinen Vers ſo ſchöne Hülfe an ihm gefunden, daß nun jede fremde Feder ihn nachahme und ihre Poeſie unter ſeinem Namen verbreite. Shakeſpeare widmete ihm 1593 Venus und Adonis noch aus demüthiger Ferne, im folgenden Jahre die Lucretia in einer ſchon dreiſteren Dedication, die bereits von der endloſen Liebe ſpricht, die er ihm widme, in der ſich der Dichter einer guten Aufnahme ſeines Werkchens nicht ſowohl wegen des Werthes der ungeſchulten Verſe verſichert hält, als wegen der „Bürgſchaft, die er von des Grafen ehrenvoller Zuneigung hat". Wir haben früher vermuthet, daß dieſe beiden beſchreibenden Gedichte Shakeſpeare's, wenn auch früher ent-

ſtanden, doch um dieſe Zeit ihres Druckes überarbeitet worden ſeien; der Charakter der italianiſirenden Poeſie der Concepte und des Epigrammatismus iſt ganz derſelbe, der auch die Sonnette beherrſcht. In dem 53. dieſer Stücke heißt es: „Beſchreibt Adonis, und das Abbild iſt ärmlich dir nachgeahmt; haucht auf Helenens Wangen alle Kunſt der Schönheit und du wirſt neu gemalt im Gewande der Griechin erſcheinen". Man ſollte meinen, dieß ſpiele geradezu auf die beiden Gedichte an; die erſte Stelle an ſich deutlich; die zweite faſt noch mehr. In Lucretia hat Shakeſpeare die Helene bei der Beſchreibung eines Gemäldes erwähnt, und es iſt, als habe der Rückblick dorthin ihm die Wendung eingegeben: „Du wirſt neu gemalt im griechiſchen Gewand erſcheinen". In Bezug auf den Inhalt ferner berührt ſich das Bild des ſpröden Adonis mit dem Inhalte der erſten 17 Sonnette ſehr genau, die Strophen 27—29 des Gedichtes ſind ganz im Stil und Sinn dieſer erſten Sonnette geſchrieben. Es ſind dieß die Stücke, in welchen Shakeſpeare dem jungen Freunde dringend anräth, ſich zu vermählen, um der Welt ein Abbild ſeiner Schönheit und Trefflichkeit zu ſichern. Gerade im Jahre 159⅓, wohin nach dem intimeren Verhältniß zu ſchließen, das die Dedication der Lucretia zwiſchen Southampton und Shakeſpeare verräth, der Anfang der Sonnette füglich fallen könnte, bewarb ſich der Graf um Eliſabeth Vernon, eine Couſine ſeines Freundes des Grafen Eſſex. Die Königin wollte dieſe Verbindung nicht und ließ ſpäter, als ſie ſich ohne ihr Wiſſen 1598 oder 1599 vermählten, beide einſperren; dieß ſcheint denn wohl ein Verhältniß anzudeuten, in dem denkbarer Weiſe eine ſo eindringliche Ermahnung, wie ſie Shakeſpeare in jenen 17 erſten Sonnetten wiederholt, am Ort ſein mochte. Damals war Southampton 21⅛ Jahr alt, ein Alter, das jung genug iſt, um Shakeſpeare's liebkoſende Ausdrücke „ſüßer Knabe" u. A. zuzulaſſen, und vorgerückt genug, um die Zureden zur Vermählung zu erlauben. Es hat ſich eine Nachricht in Bezug auf das Verhältniß des Grafen zu Shakeſpeare erhalten, die, wenn erwieſen,

die ganz ungewöhnliche Natur dieſer Verbindung zwiſchen zwei Unebenbürtigen in der Art bezeugen würde, daß wir vollkommen die ganze Hingebung unſeres Dichters an dieſen Jüngling begreifen könnten. Rowe berichtet in ſeinem Leben Shakeſpeare's, als eine Sache, die ihm ſelbſt unglaublich wäre, wenn ſie nicht auf der Autorität des Sir William Davenant beruhte, der mit Shakeſpeare's Angelegenheiten ſehr bekannt war, daß Southampton einmal an Shakeſpeare die Summe von tauſend Pfund gab (die man nach dem heutigen Werthe des Geldes auf das Fünffache anſchlagen darf), um ihn zu befähigen, einen Kauf zu machen, der ihm am Herzen lag. Es war herkömmlich, daß Dedicationen mit Geſchenken belohnt wurden, aber nicht entfernt mit Gaben von ſolcher Bedeutung. Gerade um die Zeit der beiden Dedicationen Shakeſpeare's nun ging die Blackfriargeſellſchaft damit um, den Globe auf der Bankſeite zu bauen. In Erwägung des Intereſſes, das der Graf an Allem nahm, was die Bühne betraf, und in gleicher Erwägung jener Dedicationen und dieſer Bauunternehmung ſeiner Lieblingsgeſellſchaft findet es Collier nicht unwahrſcheinlich, daß Southampton dieſe Summe gegeben haben könnte, theils um Shakeſpeare zu belohnen, theils um ihm ſeinen Antheil Einſchuß für den neuen Bau zu erleichtern; ja es gibt keinen der neuern engliſchen Herausgeber, der ſich in dieſer Geldſache nicht ſo leichtgläubig für die Tradition bewieſe, wie wir es vorziehen in andern Dingen zu ſein, die ſich für die innere Geſchichte des Dichters fruchtbar erweiſen. Uebrigens ſtimmt es mit dieſer Ueberlieferung vortrefflich zuſammen, daß gerade um dieſe Zeit ſich Shakeſpeare's äußere Verhältniſſe beſſer geſtalteten und daß er ſeiner verarmten väterlichen Familie helfend unter die Arme greifen konnte. Auf alle Fälle war das Verhältniß, das dieſe verſchiedenen Beziehungen andeuten, ein ſehr ungewöhnliches und vollends in jenen Zeiten ganz außer der Regel; das Verhältniß ſowohl, welches die perſönlichen Berührungen Shakeſpeare's mit Southampton betrifft, wie auch jenes andere, auf das die Sonnette hinblicken laſſen. Daß Shake-

ſpeare gerade ſolcher ungewöhnlicher Verbindungen mehrere gehabt haben ſollte, iſt daher gewiß ſchwer zu glauben. Und es iſt mir darum immer unbegreiflich erſchienen, wie man in England ſich ſo ſehr ſträuben mochte, die Identität dieſes Geprieſenen der Sonnette mit dem Grafen Southampton zuzugeben. Denn wenn je eine Vermuthung an Gewißheit grenzte, ſo iſt es dieſe.

Man hat dagegen geltend gemacht, daß keine Anſpielungen auf Southampton's Schickſale in den Sonnetten enthalten wären. Man vergaß dabei ſchon wieder, daß nach dem Inhalte der Sonnette ſelbſt und nach der Natur des Verhältniſſes Alles, was den Grafen zu kenntlich machen könnte, wegbleiben mußte. Wir haben aber Urſache zu glauben, daß dieſe Sonnette ſämmtlich geſchrieben ſind, ehe der Graf Southampton überhaupt Schickſale gehabt hat. Sein öffentliches Wirken beginnt 1597, als er die kurze Expedition mit Graf Eſſex nach den Azoren machte. Dann nahm er 1601 an der Verſchwörung deſſelben Grafen, ſeines Verwandten, Theil und büßte im Gefängniß, aus dem er erſt mit dem Tode der Königin erlöst ward. Es wäre nicht ganz undenkbar, daß mehr als eine Anſpielung auf die Expedition nach den Azoren in den Sonnetten enthalten wäre; die Gruppe der Stücke 43—61 ſpricht vielfach von einer äußeren Trennung beider Freunde, die dem Dichter ſchmerzlich fällt. Es iſt aber wahrſcheinlicher, daß ſich dieſe Stellen auf eine minder beträchtliche Entfernung des Freundes beziehen und daß die ſämmtlichen Sonnette vor 1597 geſchrieben ſind. Alles vereinigt ſich, dieſe Zeitbeſtimmung zu noch größerer Gewißheit zu erheben, als die Vermuthung über die Perſon des Grafen Southampton. Wir haben geſagt, daß Meres die Sonnette erwähnt; wir glauben daran feſthalten zu müſſen, daß er unſere Sonnette meint, weil ſie vertraute freundſchaftliche Gedichte ſind, wie er ſie bezeichnet, und weil zwei aus dieſer Reihe 1599 ſchon veröffentlicht ſind, die nur innerhalb der ganzen Reihe Sinn und Bedeutung haben. Die Sonnette ſind alſo vor 1598 entſtanden. Man hat darin eine Stelle bei der Frage über

die Zeitbeſtimmung immer überſehen, wo in einem der ſpäteren Sonnette der Dichter ausdrücklich ſagt, es ſeien drei Jahre, ſeit er den Freund zum erſten Male geſehen. Nimmt man an, daß dieß 1593, in dem Jahr der Widmung von Venus und Adonis, war, ſo ſind die letzten Stücke vor 1597 gemacht, denn wir glauben unten nachweiſen zu können, daß die Sonnete in der erſten Ausgabe von 1609 nach einem innerlichen Zuſammenhange chronologiſch geordnet ſind. Collier und Andere mit ihm ſagen freilich, die Sonnette ſeien zu ſehr verſchiedener Zeit geſchrieben, Einige in der Jugend, Andere in hohen Jahren; in Einigen ſpreche der Dichter von ſeiner Schülerfeder, in Anderen von ſeinem Alter. Allein dieß beruht in der That auf einer Unachtſamkeit der Lectüre. Wollte man des Dichters poetiſche Uebertreibungen über ſein Alter gar zu ernſthaft beim Worte nehmen, ſo hätten ſie ſogar dann keinen Sinn, wenn die Sonnette alle erſt 1608 geſchrieben ſein ſollten; Shakeſpeare war dann 44 Jahre alt. Zufällig aber, und auch dieß iſt ganz überſehen worden, ſpricht der Dichter gerade auch in einem der zwei Sonnette, die in Jaggard's Sammlung 1599 gedruckt ſind, von ſeinem Alter; da war er nur einige Jahre über Dreißig! Dieſe Sätze über ſein Alter können alſo nur beziehungsweiſe, im Vergleich zu dem Alter ſeines jungen Freundes verſtanden werden. Und auch da ſcheint kein ſo großer Unterſchied zu beſtehen. Im 81. Sonnett heißt es: „Entweder werde ich leben, deine Grabſchrift zu machen, oder du überlebſt meinen Tod"; dieß deutet auf keine ſo große Altersverſchiedenheit; es verträgt ſich aber auf's beſte mit dem wirklichen Unterſchiede von neun Jahren, der zwiſchen Shakeſpeare und Southampton Statt hatte. Es könnte für reine poetiſche Freiheit angeſehen werden, wenn der Sonnettiſt ſich über ſeine Runzeln und ſein herbſtliches Alter ergeht; ſo ſagt auch R. Greene in ſeinem farewell to folly 1591, das Alter komme an, und er ſpricht von vielen Jahren, zu einer Zeit, wo er nicht viel über dreißig war. Wir wollen es gleichwohl nicht lauter poetiſche Freiheit nennen. Denn für einen frühthätigen Mann, für einen Jünger

der Phantaſie, der ſchon in jungen Jahren vieles geleiſtet hat, der ſchnell und wirkſam lebte, der den Werth der Zeit zu meſſen verſtand, für ihn wird immer der Moment ein ernſter ſein, wo er die Blütezeit der erſten friſchen Jugend, die zwanziger Jahre, verläßt und ſich dem Wendepunkte jener „Hälfte unſeres Lebensweges" nähert, für ihn wird immer die erſte Beſinnung auf das heranſchleichende Alter eine trübere Anwandlung ſein, als für den Mann, der in dem langgedehnten Gleiſe unſerer ſchwierigen Lebensverhältniſſe emporkommt, wo die Zwanzig die Jahre der Entbehrung und der Lebensſorgen ſind. In ſolch einer Anwandlung des erſten Alters-Ernſtes, in ſolch einem Schauder der Einbildungskraft bei dem Rückblick auf die erſte reizvolle Jugend des geliebten Freundes mochte Shakeſpeare wohl ſagen (Sonn. 73.), daß die Zeit für ihn beginne, „wo gelbe Blätter, oder wenige, oder keine an dieſen im Froſt zitternden Zweigen hängen, den nackten verfallenen Chören, wo ſonſt die ſüßen Vögel ſangen". Er mochte dieß ſagen, und Niemand, der Erfahrung und Phantaſie hat, wird ſich verwundern, wenn auch dieſer Seufzer der ſanfteſten Melancholie aus dem Munde eines 30jährigen Dichters käme. Zu allen äußeren Gründen für die Zeitbeſtimmung der Sonnette, die wir aufſtellen, kommt die innere Evidenz hinzu. Dieſe Gedichte gehören der italieniſchen Periode Shakeſpeare's an. Sie ſind geſchrieben zu der Zeit, wo gerade alle die berühmteſten Sonnettſammlungen engliſcher Dichter erſchienen: Daniel's Delia, denen der Bau der Shakeſpeare'ſchen Sonnette nachgeahmt iſt, 1592; Conſtable's Diana 1594; Spenſer's amoretti 1595, Drayton's Idea's mirror 1594 u. A. Wir haben oben geſehen, wie um dieſe Jahre ſich Shakeſpeare's Geſchmack anfing zu wandeln, wie er den lyriſchen Formen des Südens Lebewohl ſagte, wie er ſich dem ſächſiſchen Nationalgeſchmack näherte und wie die einfältigen Lieder des Volkes hinfort die lyriſchen Stellen in ſeinen Dramen ausfüllen, die in Verlorener Liebesmühe noch die Sonnette einnehmen. Die geſchichtlichen Stücke aus der heimiſchen Geſchichte entrückten ihn jenem romaniſchen Ge-

ſchmacke noch mehr. Wer ſich in Shakeſpeare's Dichtung in chronologiſcher Ordnung irgend eingeleſen hat, dem wird es geradezu unmöglich ſcheinen, daß er eine längere Gedichtreihe dieſer Art noch nach 1598 geſchrieben haben könne.

Wir verſuchen nun den inneren Faden zu verfolgen, der die Sonnette Shakeſpeare's zuſammenbindet, unbeirrt von den Gegnern dieſer Erklärungsweiſe, deren es gibt, die dieſe Gedichte ohne jede Achtſamkeit oder Vorſtellungskraft geleſen haben müſſen, da ſie dieſe Auslegung ihrerſeits ſo auslegten, als ſehe man die Sonnette als ein urſprünglich zuſammenhängendes Ganze, als eine abſichtlich angelegte Reimchronik über einen Lebensabſchnitt des Dichters an. Es haben ſchon Andere vor uns gefunden, (Armitage Brown, Shakespeare's autobiographical poems. 1838.) daß ſich die Reihe dieſer Gedichte in verſchiedene Gruppen zerlegt, die wieder jede in ſich ein beſtimmtes Thema behandeln; in der Scheidung und Charakteriſirung dieſer Gruppen weichen wir theilweiſe von dem Verſuche von Brown ab. Alle dieſe Gruppen bilden zuſammen ein einziges Ganze, eine innere Seelengeſchichte, die einen genauen pſychologiſchen Verlauf voll Natur und Wahrheit nimmt; die Sonnette ſind chronologiſch geordnet, um eben dieſen Verlauf vor uns aufzurollen. Was die Unterſcheidung dieſer Gruppen ſchwer macht, was leicht verleiten kann, ſie geradezu zu leugnen, das iſt die Unterbrechung der auf beſtimmte Verhältniſſe bezogenen Sonnette durch andere ganz allgemein gehaltene, die weſentlich in großer Gleichförmigkeit das Lob des Freundes verkünden. Durch die ganze Sammlung ziehen ſich dieſe vageren Preisgeſänge hin und verdecken den realeren Inhalt der übrigen, eigentlichen Gelegenheitsgedichte. Die Sonnette ſind natürlich einzeln entſtanden; dieſer allgemeinen Huldigungsgedichte, die das ſtehende Verhältniß zwiſchen den Freunden ausdrücken, die ihrem Inhalte nach nicht einem beſtimmten Zuſtande oder Zeitraume angehörten, mußten natürlich die meiſten ſein. Der Dichter mochte ihnen bei der Anordnung zum Druck nicht immer

genau abſehen können, in welcher Zeit ſie entſtanden waren; er konnte ſie auch nicht in ihrer Eintönigkeit zuſammenrücken; er mußte ſie zwiſchen die Gruppen zu vertheilen ſuchen, welche die bewegliche Geſchichte des Verhältniſſes darſtellen. Läßt man ſich durch dieſe müßigen Einſchiebſel nicht ſtören, ſo wird man jene innere Geſchichte deutlich und ſprechend finden. Noch Eins darf dabei nicht irren: es iſt die Form des Sonnettes ſelbſt und was ſie mit ſich bringt. Vielmal iſt dieſe Dichtungsgattung angefochten und oft vertheidigt worden. Wollte man für die Anfechtung ſchneidende Waffen haben, ſo hätte man ſie hier in Shakeſpeare's Sonnetten holen müſſen. Welch ein lebenvolles Gemälde würde uns der Dichter hinterlaſſen haben, wenn er den Seelenbund mit ſeinem ſüßen Jungen je nach dem Anlaſſe in freien Formen beſungen hätte, die ihm der Moment, die Natur der Lage zugleich mit dem Inhalte eingegeben hätte! So aber, da er Alles in dieſe Eine quadratiſch ausgeeckte Geſtalt goß, die alles Scharfe und Beſondere verwiſcht, die einen dämmerigen Nebel über jeden greifbarſten Inhalt breitet, wird es vollkommen begreiflich, daß man ſo lange die nackteſten thatſächlichen Verhältniſſe misverſtehen oder überſehen konnte. Aus dieſem Einen Misſtande folgt dann der Andere, der dieſer Gattung ebenſo natürlich anklebt. Der Mangel des Realiſtiſchen in dieſen verſchwommenen Gedichten ſoll dann durch Geiſt und poetiſchen Glanz erſetzt werden; das Verhältniß zwiſchen Mittel und Zweck, zwiſchen Sache und Ausdruck ſchwindet; weit ausholende Gedanken, ſeltſame übertriebene Bilder und hyperboliſche Wendungen führen das Verſtändniß irre, tiefſinnige Concepte und epigrammatiſche Einfälle, die um ihrer ſelbſt willen glänzen, werfen eben dadurch den Gegenſtand, um den es ſich handelt, in Schatten. Dieſe angeſtrengte poetiſche Sprache hindert nicht einmal, daß ſich mit der eintönigen Form zugleich der Stoff und der Ausdruck wiederholt, daß die Tautologie darin ſtehend wird. Und wie in der Lucretia der Dichter unwillkürlich die Eigenheiten jenes Conceptenſtils der Mariniſten ſelbſt be-

fremden empfand, ſo erkennt er auch hier mitten im Werke begriffen (S. 76) daß ſein Vers „leer an neuem Uebermuth, entfernt von Veränderung und raſcher Abwechſelung iſt; daß er immer daſſelbe ſage und ſeine Empfindungen in dem alten bekannten Gewande halte". In dieſem Gewande iſt es nicht leicht, den eigentlichen realen Inhalt zu erkennen; Tact und Vergleichung muß uns lehren, hier nicht Alles zu ſehr beim Worte zu nehmen und doch auch nicht gedankenlos über den feſten Inhalt wegzuleſen.

Wir ſind mit Cunningham und Anderen der Anſicht, daß die Sonnette unſeres Dichters, äſthetiſch betrachtet, überſchätzt worden ſind. Von Seiten ihres pſychologiſchen Inhaltes ſcheinen ſie uns, bei dem gänzlichen Mangel aller anderen Quellen für Shakeſpeare's innere Geſchichte, unſchätzbar zu ſein. Sie zeigen uns den Dichter grade in der intereſſanteſten Zeit ſeiner geiſtigen Entwickelung, wo er den Uebergang von unſelbſtändiger Kunſt zu ſelbſtändiger, von fremdem Geſchmacke zu nationalem, von Abhängigkeit und Unglück zu Glück und Frohſinn, ja ſelbſt von ungebundenen Sitten zu innerer Erhebung machte. Und zu dem rieſengroßen, ſchwer zu überſehenden Bilde, das uns über ſeine geiſtige Entwickelung in ſeinen Werken dieſer Zeit aufgeſtellt iſt, erhalten wir hier ein kleines, faßliches Gemälde aus ſeinem inneren Leben, das uns dem Dichter perſönlich nahe rückt. Wir leben uns mit ihm in ein lebendiges Verhältniß ein, das in dem ruhigen Gleiſe ſeiner Exiſtenz leicht eines ſeiner größten Erlebniſſe war; wir leſen die rührende Geſchichte eines vollen, gefühligen warmen Herzens, die Niemand ohne tiefe Bewegung betrachten kann; wir gewahren den kleinen Wellenſchlag und die größere Strömung von Ebbe und Flut einer ehrgeizigen Leidenſchaft, deren pſychologiſchen Hergang wir in ſeiner ganzen Tiefe verfolgen können. Wir haben früher erfahren, daß Shakeſpeare in ſeiner Ehe nicht glücklich war. Die Leere, die dieß in ſeinem Herzen zurücklaſſen mußte, ſchien ſich ihm ganz auszufüllen, als ihm die Liebe des edlen Jünglings ward, der ihm aus ſeiner

Höhe in ſeine Tiefe und Armuth herab hülfreiche Hand reichte und vielleicht in eine freudloſe äußere Exiſtenz zuerſt eine höhere geiſtige Würze warf. Wirklich iſt die Entwickelung dieſes Verhältniſſes des Dichters zu ſeinem „ſchönen Freunde" ganz der Verlauf einer ſtarken, bis zu den tiefſten Schmerzen heftigen Leidenſchaft, wie ſie der Mann ſonſt nur für Frauen zu empfinden pflegt. In England hat Niemand an dieſer Herzensgeſchichte bis jetzt einigen Antheil genommen. Man hat dort mit großer Sorgfalt aus hundert zerſtreuten Notizen ausgemittelt, wie viel der Dichter in den verſchiedenen Perioden ſeines Lebens „werth war", aber dieſe zuſammenhängende Quelle zu der Geſchichte ſeiner Seele hat Niemand mit der rechten Andacht geleſen. Vielleicht gehört dazu ein jugendlicheres Volk wie das deutſche, deſſen Herzen noch nicht in den ausſchließlichen Werken der Politik und in dem gemeinen Intereſſe verhärtet ſind. So wie hierin überhaupt das Geheimniß unſeres tiefen Intereſſes an Shakeſpeare gelegen iſt, daß der Bildungszuſtand und die Entwickelungsſtufe unſeres Volkes heute ungefähr dieſelbe iſt, wie in England zu Shakeſpeare's Zeit, und daß uns zu unſerem Vortheile die große Erſcheinung dieſes Dichters nicht wie damals England unverſehen überraſchte, ſondern daß ihm ſeit jener Zeit durch eine zweihundertjährige Pflege der Dichtung der Boden bei uns langſam und gründlich bereitet war.

Wir ſchreiten endlich zu der Analyſe der einzelnen Gruppen unſeres Sonnettenkranzes und erzählen zunächſt im Verfolge der gegebenen Ordnung der Gedichte die Geſchichte des Verhältniſſes beider Freunde.

Sonnett 1—17. Die erſten ſiebzehn Sonnette rathen dem „zarten Jungen" in eindringlicher, ja in zudringlicher Weiſe die Vermählung an; ſie nennen ihn der Welt friſche Zierde, des Frühlings einzigen Herold, dem es als eine Pflicht eingeſchärft wird, eine neue Ausprägung des ſchönen, von der Natur zum Abbilden geſchaffenen Siegels zu hinterlaſſen; und man mag in dieſer Reihe die reiche Er-

findungskunſt an Bildern bewundern, mit denen der Dichter in einem ſo einfachen Thema abzuwechſeln weiß. Vom 14. Sonnette an verſchleift ſich der Inhalt allmälig in den mehr allgemeinen Preis der Schönheit und Wahrheit des jungen Freundes; „ganz anders, heißt es noch S. 17., in Fortſetzung des bisherigen Themas, würde mein dichteriſches Lob deiner Schönheit geglaubt werden, wenn ein Sohn von dir Zeugniß gäbe, daß es nicht übertrieben iſt"; dennoch, fährt S. 18. dieſes Thema verlaſſend fort, ſoll dein ewiger Sommer nicht vergehen u. ſ. Der Preis des Freundes war in dieſen erſten Gedichten wunderſam geſteigert: weiterhin beſinnt ſich der Dichter gleichſam, daß er nicht in dieſem geſpannten Stile fortſchreiben will: er will nicht (S. 21.) jene Muſe nachahmen (Drayton), die durch eine gemalte Schönheit zu ihrem Verſe muß angeregt werden; er will nicht alle ſeine Gleichniſſe vom Himmel nehmen, von Sonne und Mond, von den Edelſteinen der See und der Erde, von des Aprils erſten Blumen und allen ſeltenen Dingen, die des Himmels Luft in dieſem ungeheueren Runde einſchließt; wahr will er ſchreiben wie er liebt; nicht (S. 23.) durch Uebermaaß ſein eigenes Herz ſchwächen, lieber aus Furcht vor zu viel Selbſtvertrauen vergeſſen, die vollſtändige Ceremonie des Liebesdienſtes zu ſagen; und der Freund ſoll leſen lernen, was ſchweigende Liebe ſchrieb. Wirklich wird gleich in der folgenden Gruppe die gekünſtelte Form jener erſten Reihe von dem Ausdrucke der lebenvollſten Empfindungen unterbrochen, da auch ihr Thema nicht mehr ein ſo äußerliches iſt, wie das der früheren, ſondern aus dem Inneren des Dichters geſchöpft iſt.

Sonnett 18—40. Die zweite Reihe, die wir bezeichnen, iſt durch das Verweilen des Dichters auf der Ungleichheit des Standes beider Freunde zuſammengehalten. Die Geſchichte ihres engeren Verhältniſſes beginnt erſt hier, die erſten ſiebenzehn Sonnette könnten noch aus größerer Entfernung geſchrieben ſein. Hier iſt die Hingebung ſchon entſchieden, mit welcher der junge Edle ſich dem geiſtreichen Manne von innerer Ueberlegenheit überläßt und die Andere

des Dichters, mit der er dieſe herablaſſende Freundſchaft zwiſchen Beſcheidenheit und Selbſtvertrauen, zwiſchen Rückhaltung und Vertraulichkeit getheilt, erwidert. Er muß es bekennen, (S. 36.) daß ſie Zwei ſein müſſen, obgleich ihre ungetheilte Liebe Eine iſt: ſo werden die Flecken (des Standes und der Geburt) die auf ihm haften, von ihm allein getragen werden. In ihrer beider Liebe iſt nur Eine Rückſicht, obgleich in ihrem Leben eine „verdrießliche Trennung" iſt, die, wenn ſie auch der Liebe einige Wirkung nicht ändert, doch ſüße Stunden der Liebesfreude entzieht. Er darf den Freund nicht überall kennen, noch darf Jener ihn überall mit öffentlicher Freundlichkeit ehren, ſonſt nähme er ſeinem Namen die Ehre, die er dem Freunde gäbe. „Thue das nicht, ruft der dichtende Freund; ich liebe dich in ſolcher Art, daß, da du mein biſt, auch dein guter Ruf mein iſt". Für ihn will der Dichter in dieſer Weiſe Sorge tragen. So verlangt er noch ſpät (S. 71.), daß ihn der Freund nach ſeinem Tode nicht beklagen, ſeine Liebe mit ſeinem Leben ablegen ſolle, damit die kluge Welt nicht aus ſeinen Thränen ſein Verhältniß zu ihm errathe und ihn darum höhne. Der Dichter hat viele abgeſchiedene Freunde zu beweinen, die ihm der neue Eine alle erſetzen ſoll. Aber es quält ihn zwiſchendurch doch überall die Empfindung der Kluft, die ſie beide trennt, und ſeine Demuth läßt ihn nicht auf ſeinem Selbſtgefühl beharren. Spricht er an Einem Orte, gehoben von der ehrenden Freundſchaft, die Bereitwilligkeit der Reſignation auf alle Rangwürde aus, ſo ſehnt er ſich doch anderswo nach einer ehrenvollen Stellung, um des Freundes würdiger zu ſcheinen. Mit der Zufriedenheit die S. 25. ausdrückt, wo er gern auf Ehren und Titel verzichtet „an dem Orte wo Er Niemand und Niemand ihn verdrängt", ſtreitet anderswo (S. 27.) ſein Verlangen nach einem günſtigen Sterne, der ſeiner zerlumpten Liebe Schmuck anlegen ſoll, damit er würdig werde, damit er prahlen dürfe mit ſeines Freundes Liebe: bis dahin will er ſein Haupt verbergen, wo er ihn auch auf die Probe ſtellen möge.

Dieſen doppelfühligen Zuſtand drückt dann das 29. Sonnett am dichteriſchſten und in tief ergreifender Weiſe aus:

Wenn oft ich meinen ausgeſtoßnen Stand
einſam beweint, von Welt verſchmäht und Glück,
zum tauben Himmel eitles Flehn geſandt,
und auf mich blickend fluchte dem Geſchick;
ſehnſüchtig, wie ein Andrer freundereich,
ihm an Geſtalt, an Hoffnung gleich zu ſein,
und dem an Kunſt, und dem an Freiheit gleich,
am mindſten ſchätzend, was am meiſten mein:
doch, wenn verachtend ſo mich und mein Leben
zufällig dein ich denk', reißt mich's empor
(wie Lerchen, die im Morgenlicht entſchweben
dem Grund) zum Hymnenſang am Himmelsthor.
Dann ſchwelg' ich, reich durch Lieb', in ſolchem Rauſche,
daß ich mit Königen den Stand nicht tauſche.

Sonnett 40—42. Die drei folgenden Sonnette, in denen der Dichter ſich über den Raub einer Geliebten beſchwert, ſind in der vorigen Gruppe bereits in S. 33—35. angekündigt: es wird dieß Verhältniß auf weiten Umwegen eingeleitet und entſchuldigt, was der Dichter ſelbſt als einen Fehler bezeichnet. Die Stücke No. 40—42. machen dem jungen Freunde leichte Vorwürfe über die Entwendung einer Geliebten, an der dem Dichter, dem ganzen Tone nach, nicht viel gelegen iſt, die der Freund auch ſeinerſeits verſchmäht und ihm, wie es ſcheint, nur in einer muthwilligen Neckerei entzogen hat. Die Sonnette 133. 134. machen es klar, daß hier von demſelben Weibe die Rede iſt, an das die letzte, ſchon früher von uns beſprochene Gruppe dieſer Sammlung gerichtet iſt, die als Epiſode hier eingefügt gedacht werden muß, obgleich es gewiß zweckmäßig war, ſie zurückzuſchieben, um das Freundesverhältniß und deſſen Entwickelung nicht zu unterbrechen. Der Muthwille ſelbſt, von dem die Rede iſt, deutet in einem nicht gerade erbaulichen Beiſpiele von einer neuen Seite an, wie nahe ſich beide Freunde gerückt waren. Der reiche Mann nimmt dem armen Freunde ſein einziges, wenn auch räudiges Lamm; dieſer verzeiht es ihm in ſeiner willfährigen Stellung, er findet, daß

des Jünglings lasciver Anmuth Alles wohl ſteht und daß dieſe artige Kränkung ſeinem Alter ziemt, das der Verſuchung überall ausgeſetzt iſt.

Sonnette 43—61. Die folgende Reihe, die wir bis zum 61. Sonnette führen, iſt in Entfernung von dem jungen Freunde geſchrieben; ſie ſind zeitweilig getrennt; eine „traurige Zwiſchenzeit" iſt zu beklagen, wenn ſie auch die Liebe nicht abſtumpfen ſoll. Selbſt wo die einzelnen Stücke von dieſem Thema nicht geradeaus reden, ſind ſie doch darauf zurückbezogen. Die Nummern 43—45. beginnen es, S. 46. ſcheint ſich zu entfernen, aber S. 47. bezieht beide Stücke wieder auf das Grundthema zurück. So ſcheinen nachher S. 53—55. abzuſchweifen, aber S. 56. verbindet die kleine Reihe wieder mit dem Hauptgegenſtande, der Abweſenheit des Freundes. Der ganze Ton dieſer Stücke drückt die Sehnſucht nach dem Entfernten aus; dieſe Freundſchaft iſt mit einer Eiferſucht wunderbar verſetzt, die ihr überall einen ſchmerzlichen Stachel beigibt; es iſt als ob der Dichter ſich in der Trennung heftig anklammere, ſich die Gunſt des Freundes zu erhalten. Wie natürlich iſt es, daß ihn gerade in dieſer Zeit der Entfernung der Gedanke quält, ob auch einmal der Mann des hohen Standes, den glücklichen Gleichheitsprincipien der erſten Jugend entwachſen, ſich ihm ganz entfremden könne? Ein nur ſchüchtern angedeutetes Selbſtgefühl des eigenen Werthes ſtreitet ſich in dieſem Vorgefühl der Möglichkeit mit der ganzen Hingebung des Augenblicks, da er den Freund noch beſitzt. Das 49. Sonnett iſt in dieſer Beziehung ganz beſonders ausdrucksvoll:

Für jene Zeit, wenn jene Zeit je nahte,
da du auf mein Gebrechen finſter ſiehſt,
wenn deine Lieb' in klugbedachtem Rathe
in letzter Summe ihre Rechnung ſchließt,
für jene Zeit, da du mich fremd behandelſt,
mich deiner Augen Strahl nicht mehr erfreut,
wenn du die Lieb' in neue Formen wandelſt
und Gründe ſuchſt zu kalter Förmlichkeit:
für jene Zeit iſt's, daß ſchon heute ich

mich in der Kenntniß meines Werths beſcheide,
und dieſe Hand aufhebe wider mich,
zu ſchützen das Geſetz auf deiner Seite.
Mich ach! zu laſſen, iſt dein Recht begründet,
weil, mich zu lieben, dich kein Grund verbindet.

Sonnett 62—77. Die ernſte Stimmung, die den Dichter ſchon früher übernommen hat, nimmt noch mehr überhand. Der vorher oft muthwillige Ton hört auf, eine andere Zeit bricht an; es ſcheinen Schickſale zwiſchen dieſem und den früheren Theilen zu liegen. Der Dichter ſpricht viel und oft von ſeinem Alter, Gedanken des Verfalls und der Hinfälligkeit aller Dinge beſchäftigen ſein Gemüth und der Hinblick auf die Ewigkeit ſeiner Dichtung ſcheint ihn nur wenig zu zerſtreuen. In S. 73. blickt gleichſam das Vorgefühl eines frühen Todes heraus; ſelbſt die Vorſtellung von ſeines Lieblings künftigem Alter quält ihn jetzt. Eine Sehnſucht nach dem Tode ergreift ihn, wenn er auf die Misſtände der Geſellſchaft überhaupt und die ihm näher liegenden der Gelehrtenrepublik hinſieht; ein Widerwille bemächtigt ſich ſeiner, den er ſo oft auch in ſeinen Dramen ausſpricht, wenn er die Falſchheit der Welt beobachtet, die von Schminke und geborgtem Haare Schönheit leiht, die verbildete Zeit, „wo Schönheit nicht mehr wie ſonſt gleich der Blume lebt und ſtirbt, wo die Locken der Todten, das Recht des Grabes, abgeſchoren ein zweites Leben leben auf einem zweiten Haupte". In dieſe gehaßte Welt ſieht er den jungen Freund nun bei vorſchreitendem Alter hineintreten, den er einen köſtlichen Augenblick wie allein beſeſſen hatte; er ſieht ihn in ſchlechte Geſellſchaft gerathen; ſie verleumden ſein Inneres nach ſeinem äußeren Scheine; ſie leihen ſeiner ſchönen Blume den häßlichen Geruch des Unkrauts. Indem er ihn gegen jeden Argwohn in Schutz nimmt, tadelt er ihn leiſe, daß er doch an dieſem Widerſpruche zwiſchen ſeinem wahren Werthe und ſeiner Erſcheinung ſelber die Schuld trage, indem er ſich „zu gemein mache". Die aufkeimende Eiferſucht auf den Liebling, den nun auch andere Umgebung in Anſpruch nimmt, verſteckt ſich hier fein hinter dem Schleier der ſittlichen Sorg-

falt. Es liegt in der Natur dieſer Regung, daß, wo ſie ſich einmal angeklettet hat, ſchwer von ihr abzukommen iſt. Unſeren Dichter ſchlägt ſie mehr und mehr in ihre Feſſel; die feinſten Züge ihres Wachsthums und ihrer Aeußerung laſſen ſich in unſeren dichteriſchen Urkunden beobachten. „Argwohn, heißt es in S. 70., iſt die Zierde der Schönheit; biſt du gut, ſo erhöht die Verleumdung deinen Werth um ſo mehr, je mehr die Welt dich umwirbt und umlagert. Denn der Wurm des Laſters liebt die ſüßeſte Knospe, und das zeigt einen reinen fleckenloſen Frühling. Du haſt den Hinterhalt der Jugend überwunden unangegriffen, oder Sieger im Kampfe". Dieß Lob, in dem ſo viele Urſache zur Freude läge, muß man im Zuſammenhange der übrigen Stücke leſen, um zu fühlen mit wie ſchmerzlichem Tone es geſagt iſt. Und damit muß man dann vergleichen, mit welchem Kitzel der Freude in der früheren ungetrübten Zeit die gerade entgegengeſetzten Vorwürfe gemacht ſind! Hier heißt es in ſo trübem Tone, er ſei nicht angegriffen oder nicht gewonnen, und früher ſo muthwillig in jenen (ſcheint es) ſehr beliebten Verſen, die man ſchon in Titus und in Heinrich VI. geleſen hat: er ſei liebenswürdig und darum zu gewinnen, und ſchön und darum eben anzugreifen! Hier wie mismuthig: er ſei dem Hinterhalte entgangen; und dort ſo zufrieden: er ſei der Verſuchung ausgeſetzt, und die kleinen Uebelthaten kleideten ihn wohl! Eine größere Sittenſtrenge ſpricht allerdings aus dieſen ſpäteren Sonnetten, und in einer Weiſe, die auf eine Sinnesänderung in dem Dichter füglich ſchließen läßt, hier aber hören wir in der That noch mehr die Stimme der Eiferſucht, die weder des Freundes Tugend noch ſeine Sünden der Welt und ihrem Urtheil gönnt. Er möchte gern einmal, daß die Welt ſein Ergötzen ſehen ſollte, dann aber hält er es für beſſer mit dem Freunde allein zu ſein; jetzt iſt er froh in ſeinem Beſitze und dann voll Angſt, daß das diebiſche Zeitalter ſeinen Schatz ihm rauben werde. Ueberall fühlt man durch, daß die Umgangsverhältniſſe des jungen Herrn ſich ändern und erweitern, daß er aus dem Alleinbeſitze des Dichters heraustritt. Der Uebergang

zu der ſolgenden Gruppe iſt eingeleitet, wo der vornehme Schützer der Kunſt deutlicher von anderen Dichtern und literariſchen Clienten umgeben erſcheint.

Sonnett 78—86. Es war eine Zeit, wo unſer Dichter allein des freundlichen Gönners Hülfe anrief und wo ſein Vers allein ſeine gefällige Gunſt beſaß, nun aber, klagt er, verfielen ſeine anmuthigen Rhythmen und ſeine kranke Muſe müſſe Anderen die Stelle räumen. Fremde Federn hätten ihm abgelernt, ihre Dichtungen unter ſeines Schützers Namen zu verbreiten. Er muß zugeben, daß der Freund ja nicht an ſeine Muſe vermählt ſei, aber es thut ihm weh. Er darf dem Freunde keinen Vorwurf daraus machen, wenn er die Widmungen anderer Dichter annimmt, vollends wenn er ſeinen Werth ſo hoch über ſeinen (unſeres Dichters) Preis erhaben fände, daß er nach einem friſcheren Gepräge in dieſen verfeinerten Tagen ſuchen müſſe. Doch empfiehlt er ihm ſein einfach ſchlichtes, treues Gedicht, das neben den rhetoriſch aufgetragenen Sachen der Anderen ſeinen Werth behalten werde. Ja er rüſtet ſein ſtolzeſtes Selbſtgefühl, dem Freunde zu ſagen, daß ihm ein Denkmal geſetzt ſei in ſeinem edlen Verſe, den noch ungeſchaffene Augen einſtmals überlieſen würden; daß künftige Zungen von ihm leſen würden, wenn alle die Athmer dieſer Zeit geſtorben ſind. Aber dieß Selbſtgefühl hält unter den misgünſtigſten Regungen in des Dichters Herzen nicht aus; es gibt keine Leidenſchaft, die jeden Stolz ſo niederwirft, wie eine noch nicht hoffnungsloſe Eiferſucht die aus wahrer Liebe ſtammt. Wie verzage ich, heißt es in Sonnett 80., wenn ich von dir ſchreibe, da ich weiß, daß ein beſſerer Geiſt deinen Namen braucht und in ſeinem Fleiße alle ſeine Macht verſchwendet, um mich ſtumm zu machen! Der beſcheidene Mann, als ob er die Wahl und den Vorzug des Freundes, die ihm ſo ſchmerzlich ſind, doch in Ehren halten müſſe, nennt ſich ein werthloſes Boot gegen den hohen und ſtolzen Bau des neuen Günſtlings. Und wer war der Drayton, den die Einen in dieſem Begünſtigten vermuthen, oder gar der Dee, den die Anderen dahinter ſuchen! Und doch warf

es ihn nieder, den Beifall des Geliebten ſich dorthin wenden zu ſehen, und er begrub ſeine reifen Gedanken in dem Grab ſeines Gehirnes, das der Schooß ihrer Geburt ſein ſollte. Das Selbſtgefühl ſagt ihm noch einmal, daß er das ſtolze volle Segel ſeines Gegners nicht zu fürchten habe, und nicht die gefälligen Nachtgeiſter, deren übermenſchlicher Hülfe er ſich rühme; die Furcht vor ihm macht ihn nicht ſtumm und nicht krank, nur daß des Freundes Gunſt den Vers des Nebenbuhlers beglückte, das ſchwächte den ſeinen und raubte ihm den Stoff.

Sonnett 87—99. Die innere Entfremdung, die wir im Anwachs dieſer Eiferſucht in dem Herzen des Dichters eintreten ſehen, erſcheint in dem nächſten Zeitpunkte der Entwickelung dieſes Freundesverhältniſſes vollendet und mit dem tiefſten, rührendſten Schmerze verſchwiſtert. Noch immer ſteht ihm der Werth dieſer Liebe hoch über Allem, aber die Furcht iſt ihm wie zur Gewißheit geworden, daß ſein Liebling ſie ihm plötzlich ganz entziehen könne. Die Erinnerung an den Standesunterſchied des Freundes taucht mit einer herben Mahnung wieder in aller Lebendigkeit in der Seele des Dichters auf. Einſt, als er dieß Verhältniß ausmalte, geſchah es in einer freudigen Zuverſicht, wenn ſie ſich auch hinter elegiſche Klagen verbarg, jetzt geſchieht es in tragiſchem Verzagen. Er hatte ſchon früher ausgeſprochen (S. 49.), daß er keinen Grund, kein Recht, keinen Anſpruch auf ſeine Liebe habe, aber es geſchah gelaſſen, weil er ungläubig den Fall nur in dichteriſcher Einbildungskraft ſetzte, der nun in der Wirklichkeit näher getreten iſt. Trotz dem iſt er ſo fromm und gutartig zur Entſagung, daß er dem Freunde geſtattet, zu ſeinem ſelbſtbekannten Unwerthe ihm noch Fehler anzudichten, die ihn berechtigen ihn zu verlaſſen. Sobald er ſeinen Willen weiß, will er ihre Bekanntſchaft erſticken, fremd thun, ſeine Wege meiden, von ſeiner Zunge ſeinen ſüßen Namen bannen: damit Er, der Profane, ihn nicht entweihe, indem er zufällig von ihrer alten Bekanntſchaft rede. Er ſchreibt ihm im 87. Sonnette wie einen Scheidebrief und Lebewohl:

Fahr wohl! Du biſt um mein zu ſein zu groß!
Auch iſt dein Werth dir, fürcht' ich, wohl bekannt.
Der Freibrief deines Werthes ſpricht dich los,
verfallen iſt auf dich mein Recht und Pfand.
Denn wie doch hätt' ich dich als durch dein Geben?
und wo wär' mein Verdienſt für ſolche Habe?
Der Anſpruch des Beſitzes fehlt mir eben,
und ſo fällt heim an dich die ſchöne Gabe!
Du gabſt dich, damals deines Werths vergeſſen
und überſchätzend den, dem du dich brachteſt, —
und dein Geſchenk, nach beſſerem Ermeſſen,
kehrt dir zurück, da du's im Irrthum machteſt.
Wie einen Schmeicheltraum hatt' ich dich eigen,
im Schlaf ein König, wachend nichts dergleichen!

Wie entſchloſſen dieſer Abſagebrief lautet, er iſt ſo ernſt doch nicht gemeint. Die Stärke der Treue oder die Schwachheit der Liebe führt ihn immer wieder zu dem Gegenſtande zurück, der über die Kraft ſeiner Entſagung geht und der jede Regung ſeines Selbſtgefühles erdrückt. Er wühlt ſich tiefer und tiefer in die Schmerzensgedanken dieſer Trennung ein und reißt ſeine Wunden breiter und breiter, ohne gleichwohl ganz verbluten zu können. Feindſelige Schickſale kreuzen ihn dazu von außen, er klagt über die Wuth des Geſchicks die ihn trifft. Haſſe mich wenn du willſt, ſchreibt er im 90. Sonnette, und wenn jemals jetzt! Jetzt wo die Welt darauf aus iſt meine Thaten zu kreuzen, wirf mich nieder, mit dem Grimm der Geſchicke verbündet, und triff mich nicht ſpäterhin als ein Nachweh. Ach komme nicht, wenn mein Herz dieſer Sorge entnommen iſt, in dem Nachzug eines verwundenen Kummers; laß nicht der Sturmnacht einen Regenmorgen folgen, mein beſchloſſenes Unglück länger hinzuziehen. Wenn du mich verlaſſen willſt, verlaſſe mich nicht zuletzt, wenn anderer kleinerer Gram ſeine Wuth an mir gebüßt, ſondern komme im erſten Anlauf! ſo werde ich gleich Anfangs das Aergſte von des Schickſals Macht erfahren. — Selbſt dieſes Stadium der Selbſtqual verwundeter Liebe und Eigenliebe iſt noch nicht das Aeußerſte. Er fürchtet auch, der Geliebte möge falſch ſein und Er, der Liebende, wiſſe es

nicht. Er ſähe vielleicht ſich anderswohin um, die Augen auf ihm, das Herz an einem anderen Ort. Er ſcheint (S. 94) zu zweifeln, ob er ihn zu den gefahrvoll überlegenen Naturen zählen ſoll, die das nicht ſind, was ſie ſcheinen; die ein Vorrecht misbrauchen, das ſie dadurch haben, daß alle Fehler ſie kleiden, weil Schönheit ſie bedeckt; die die Züge, ihrer ſelber Meiſter, immer in der Gewalt haben; die Andere bewegen, während ſie ſelber Steine ſind, ungerührt, eiſig und langſam zur Verſuchung. Er mochte fürchten, daß er ſein Herz voll reicher Schätze an kalte, oberflächliche Eitelkeit vergeudet habe, und eine ſchmerzlichere Erfahrung hätte der Mann nicht machen können, der ſo viel lautere Treue und Liebe auf dieſen Einen Satz geſetzt.

Sonnett 100—126. Aber dieſe bittere Erfahrung hatte ſein gutes Geſchick unſerem Dichter erſpart. Dahin allerdings war es gekommen, daß einer Vernachläſſigung von Seiten des vornehmen Freundes eine andere von Seiten des Dichters gefolgt war, daß eine Erkältung der erſten Liebe, eine Entfremdung zwiſchen beiden eingetreten war, daß ſich Schatten auf das Verhältniß geworfen hatten, welches ſo verſprechend begonnen hatte. Aber es kam auch wieder dahin, daß ſich dieſe Schatten verzogen, daß beider gleiche Schuld ſich einander aufwog und auflöste. Das Sonnett 120. ſetzt dieſen Hergang, den die ganze letzte Gruppe vermuthen läßt, deutlich auseinander. Es iſt dem Dichter lieb, daß ſein Freund unfreundlich gegen ihn war, denn nun, da ſich der Himmel über ihnen wieder geklärt hatte, klingt Alles, was dieſe letzte Reihe der Sonnette ſagt, dahin, daß nun erſt ihr Verhältniß über alle Launen erhaben daſtehe, daß die volle Befriedigung nun erſt eingekehrt ſei, daß eine „verfallene Liebe neu gebaut, ſtärker und ſchöner und feſter geworden ſei als früher". Der Dichter beſchuldigt ſich jetzt ſelber, daß er ſich von ihm entfernt und ſeiner Pflicht in ſeiner Liebe zu ihm nicht genug gethan, daß er eine Zeit lang geſchlafen in ſeiner Liebe. Er blickt auf die drei Jahre zurück, als ihre Liebe entſtand und ihren Frühling feierte: „da war ich gewohnt, in meinen Liedern ſie zu ſingen, wie

die Nachtigal im Sommeranfang ſingt und ihre Kehle ſchließt in ſpäteren Tagen, nicht weil der Sommer nun minder anmuthig ſei, als da ihre Klagelieder die Nacht einlullten, ſondern weil neue laute Muſik jeden Zweig belädt und Süßigkeit, gemein geworden, ihren Reiz verliert. Darum ſchwieg ich eine Weile wie ſie, weil ich mit meinem Geſange dich nicht betrüben wollte". Sein Schweigen und ſeine Entfernung begann alſo mit jenem Geſange der neuen Günſtlinge, mit der getheilten Gunſt des Freundes, mit der Eiferſucht, die ſich in jenen Ausbrüchen der inneren Qual entlud, wenn der Dichter bald auf die alten Zeiten zurück, bald voraus in die Zeit ſah, wo ſich ſein Liebling gänzlich von ihm trennen werde. Jetzt ruft er ſeine Muſe feierlich an, den unterbrochenen Sang auf's neue zu beginnen, den alten abgöttiſchen Dienſt ſeiner Liebe wieder zu begehen, des Freundes Geſicht auszuſpähen, ob die Zeit ihm eine Furche gegraben. Er findet, daß er durch Abnahme (an Jugend) zugenommen hat und über Glas und Senſe der Zeit Gewalt zu haben ſcheine. Sein Lied geht mit dem alten Lob an die Vorzüge des Freundes und preist des Dichters Liebe dem Scheine nach ſchwächer, im Weſen ſtärker geworden. Er triumphirt, daß weder ſeine eigene Beſorgniß, noch die Prophezeihungen der Welt ſeiner Liebe Friſt und Ziel hätten ſtecken können. Der Mond habe ſeine Verfinſterung überſtanden, die Unglückspropheten ſpotteten ihrer eigenen Weiſſagung, der Friede verkündige Oelzweige von endloſer Dauer; unter dem Thaue dieſer balſamiſchen Zeit blühe ſeine Liebe in neuer Friſche. Der Dichter bekennt auf's neue die Verirrungen, die ſittlichen, denen er ausgeſetzt war, aber er betheuert hoch und heilig, daß er innerlich verjüngt daraus hervorgegangen ſei. Er blickt noch einmal auf das Brandmal, das ſein Stand auf ſeine Stirn drückt, aber er fühlt ſich nun wie für immer geſichert, daß ſeines Freundes Liebe und Mitleid dieſen Fleck verwiſchen werde. Auch dieß Letzte, was ihn drückte, ſchien er in der neuen Zuverſicht auf den Beſtand ihrer Freundſchaft mit leichterem Herzen von ſich zu werfen. „Was kümmert es mich,

ſagt er im 112. Sonnette, wer gut und übel von mir ſpricht, wenn du meinen guten oder ſchlechten Ruf übergrünſt? Du biſt meine ganze Welt — keiner ſonſt, der meinen geſtählten Sinn mir ändere, gut oder ſchlimm. In ſo tiefen Abgrund ſchleudere ich alle Bekümmerniß um Anderer Urtheil, daß mein taubes Natternohr für Schmeichler wie für Läſterer geſchloſſen iſt".

Dieß iſt denn die Geſchichte der Entſtehung und Verknüpfung dieſes Seelenbundes, wie wir ſie in Shakeſpeare's Sonnettenkranze leſen. Es iſt ein Verhältniß, das in ſich nicht von großer Bedeutung, ja in der Art, wie es ſich dichteriſch äußert, nicht ohne Verſchrobenheit iſt. Aber es zeugt in unſerem Dichter von einer Stärke der Gefühle und der Leidenſchaft, von einer Kindlichkeit und Unbefangenheit des Gemüths, von einer naiven Offenheit, in der Art ſich zu geben, von einer völligen Unfähigkeit, ſich zu verſchleiern oder zu verſtellen, von der angebornen Anlage, gegebene Zuſtände in aller Fülle auf ſich wirken zu laſſen und auf ſie zurückzuwirken, es zeugt in Einem Worte von einer ſo wahrheitsſinnigen, lauteren und unmittelbaren Natur, wie wir ſie in dem Dichter aus ſeinen dramatiſchen Werken überall vermuthen mußten. Die Sonnette ſtellen einen pſychologiſch wohlzuſammenhängenden, untrennbaren Hergang eines inneren Lebensverhältniſſes dar, das ſich nicht füglich über einen Zeitraum von drei Jahren ausdehnen konnte; die innere Evidenz der Sache ſpricht alſo auch für die vollſtändige Vollendung der ganzen Gedichtreihe in der von uns angenommenen Zeit. Für die genauere Charakteriſtik des jungen Mannes, um deſſen Erforſchung es ſich handelt, erfahren wir in den ſämmtlichen Gedichten wenig oder nichts. Die üble Form und Manier des Sonnetts verhindert uns ſchon, aus dieſen Gedichten über die Natur des jungen Freundes vieles herausleſen zu können; dazu kommt daß in den Jahren, in welchen wir den jungen Mann denken müſſen, der Charakter ſich erſt ſetzt und bildet. Nehmen wir die aufgeſtellte Vermuthung, daß der Liebling Shakeſpeare's der Graf Southampton war, noch ein-

mal auf, ſo paſſen die wenigen Züge, die wir erhaſchen, vollſtändig. Daß der Graf ein Mann von ſchönen Geiſtesanlagen war, ergriffen von der großen Aufregung jener „neugierigen" Zeit (wie ſie die Sonnette einmal auf's treffendſte bezeichnen) für die junge Kunſt, ein Patron aller Dichter und Gelehrten, dieß iſt bekannt. Daß er von feineren Sitten, von einer liberaleren Natur war, fähig, ſich in einer damals ungewöhnlichen Weiſe über Standesvorurtheile wegzuſetzen, und einem liebenswürdigen Menſchen, wie Shakeſpeare, unbekümmert um ſeine Stellung, die Hand zu reichen, das weiß man theils aus ſeinem bekannten Verhältniſſe zu Shakeſpeare, theils läßt es ſich aus den Zügen ſeiner Lebensgeſchichte errathen. Er hatte einen Zug freier Unabhängigkeit und trotzigen Eigenwillens, wie er dem abſoluten Zeitalter der Eliſabeth und Jakob's wenig eigen war; er hatte die Eliſe Vernon gegen den Willen der Königin geheiratet; er war 1601 in die Verſchwörung des Grafen Eſſex verwickelt, ein leichtfertig kühnes Unternehmen, das von einem verblendeten Selbſtgefühle der Aufrührer zeugt. Er war auch ſonſt als heißblütig und händelfertig bekannt, auch unter Jakob im Parlamente und im Geheimenrathe oppoſitionell, volksthümlich, jeder kleinmüthigen Politik von Herzen gram. So ungefähr, ſollte man denken, müſſe der Mann beſchaffen, ſo von der Natur ausgeſtattet geweſen ſein, der Shakeſpeare von früh auf eine ſo große Neigung abgewinnen konnte.

Wir haben in der obigen Analyſe der Sonnette nur ausgehoben, was das Verhältniß zwiſchen beiden Freunden betrifft. Noch wichtiger iſt, was daraus für die Verhältniſſe und die innere Lage Shakeſpeare's allein ſich ergibt. Wir finden unſeren Dichter, wie elegiſch auch ſeine Stimmung in den Sonnetten vielfach gefärbt iſt, in einem friſchen blühenden Glücke. Er war in den Jahren 1593—94 durch ſeine erzählenden Gedichte in den beſſeren Kreiſen der Geſellſchaft beachteter geworden; ſie reihten ihn unter die Gelehrten, und der Name Southampton's, dem ſie gewidmet waren, war ihr Schutz und ihre Empfehlung. Thomas Naſh hätte ſich in Shakeſpeare ei-

nen größeren Dichter verſprochen, wenn er in dieſem Geſchmacke der Italiener fortgedichtet und ſeinen dramatiſchen Beruf ganz aufgegeben hätte. Bei Richard Barnfield (encomion of Lady Pecunia 1598) findet man den Dichter wegen der honigfließenden Ader in ſeiner Venus und Lucretia „in das unſterbliche Buch des Ruhmes eingeſchrieben", ohne daß ſeiner Schauſpiele nur Erwähnung geſchähe, während gleichzeitig Meres auf dieſe Gedichte und auf ſeine Schauſpiele zugleich das horaziſche exegi monumentum anwendet. Aus ſolchem anerkennenden Preiſe erklärt ſich denn wohl das frohe Selbſtgefühl des Dichters, das ſich in den Sonnetten ausſpricht. Es iſt von ächter Beſcheidenheit überall ermäßigt; er nennt ſeine Zeilen arm und roh gegen die Producte der wachſenden Zeit und der raſch fortſchreitenden Dichtung, er findet ſie nichts werth und beſchämend für ihn; aber über dieſe Anwandlungen der eigenen Unbefriedigung geht doch weit jene Zuverſicht hinweg, mit der er den Freund ſo oft erinnert, daß ihm die Erde nur ein gemeines Grab geben könne, während er durch ſeine Dichtung in den Augen der Menſchen beſtattet liegen werde. Dieſelbe glückliche Lage, die wir in ſeinem Inneren entdecken, findet man jetzt auch in ſeinen äußerlichen Beziehungen, und iſt die Sage von jenem großen Geſchenke Southampton's begründet, ſo war auch dieſe Lage durch die Gunſt dieſes Freundes plötzlich entſchieden worden. Shakeſpeare's Vater hatte 1578 das Gut ſeiner Frau (Aſhbies) in ſeiner Noth an einen Eduard Lambert für 40 Pfund verpfändet, 65 Morgen, die wohl das dreifache werth waren. Der Verpfänder ſollte wieder in Beſitz treten, wenn auf oder vor Michaell 1580 die Summe zurückgegeben würde. Dieß geſchah; das Gut ward aber zurückgehalten unter dem Vorwande, daß erſt andere Schulden des alten Shakeſpeare an Lambert getilgt werden müßten. Die Lamberts hatten große Verbindungen; der alte Shakeſpeare dagegen nennt ſich noch 1597 in ſeiner Klageſchrift arm und von wenigen Freunden und Connexionen. Erſt in dieſem Jahre wagte er zu klagen, denn erſt nun ſchien er mehr Mittel zu erhalten, die Klage

zu unterſtützen. Solcher kleiner Anzeigen ſtellen ſich nun mehrere ein, wie der Wohlſtand der Familie ſich hob. Aus der Zeit der großen Hungersnoth von 1597 hat man ein Verzeichniß des in Stratford vorräthigen Getreides; in der Liſte iſt John Shakeſpeare gar nicht erwähnt, wahrſcheinlich weil er im Hauſe ſeines Sohnes wohnte, der ſein Vermögen gern in ſeiner Vaterſtadt anlegte; William Sh. iſt mit 10 Quarters verzeichnet, einer vergleichsweiſe großen Quantität. Im Jahre 1598 beſitzt Shakeſpeare eines der beſten Häuſer in einem der beſten Theile von Stratford, das ſogenannte große Haus oder Newplace. In den Jahren 1601—1603 weiß man, daß er drei verſchiedene Grundſtücke in ſeiner Vaterſtadt kaufte, und 1605 machte er den größten ſeiner bekannten Erwerbe in dem Kaufe einer noch lange nicht abgelaufenen Pacht der großen und kleinen Zehnten in Stratford, Altſtratford, Biſhopton und Welcome um baare 440 Pfund. Fortwährend findet man ihn in dieſer Weiſe ſeit 1597 in finanziellen und ökonomiſchen Angelegenheiten beſchäftigt, die von einem ſteigenden Wohlſtande zeugen. Collier berechnet zuletzt ſein Einkommen auf jährliche 400 Pfund. In einem Tagebuche des Pfarrers Ward in Stratford, das von 1648—79 reicht, heißt es ſogar, er habe gehört, Shakeſpeare habe in ſeinen älteren Jahren jährlich 1000 Pfund ausgegeben, ein Beweis wenigſtens, daß er in dem Rufe eines ſehr reichen Mannes ſtand.

In dem erſten Rauſche ſeines jungen Glückes ſetzte Shakeſpeare, ſcheint es, das lockere Leben fort, wie er es in Stratford getrieben hatte. Das Verhältniß zu jenem anziehend-häßlichen Weibe zeigt ihn uns in einer gemeinen Leidenſchaft befangen. Den Freund ſelbſt findet der Dichter von gefährlicher Geſellſchaft umgeben; er ſieht zuerſt durch die Finger gegen ſeine Jugendfehler, weil er einen guten Kern in ihm weiß; doch macht ihn nachher das Herandrängen der häufigeren Verſuchung bange. Er fürchtet die Folgen der Verleumdung, die gegen die Empfindlichkeit des guten Rufes abſtumpfen, er hat die zu große Leutſeligkeit und Herablaſſung ſeines Lieblings

zu rügen. Wie in dem Freunde, ſo hat der Dichter aber auch auf ſeine eigene Vergangenheit ſtrafend zurückzuſehen. Er bekennt ſich zu verhehlten, zu verborgenen Fehlern, durch die er gebrandmarkt iſt; er nennt Selbſtliebe ſeine angeborene Sünde und Leidenſchaftlichkeit ſeinen alten Fehler; er klagt ſich einer „beweinten Schuld" an, durch die er dem Freunde Schande mache; wenn dieſer ſich einſt veranlaßt finde, ihn zurückzuſetzen, ſo will er ſich ſelbſt auf ſeine Seite ſtellen, um ſich an ſich ſelbſt und an ſeinem Unwerthe zu rächen. Wir wiſſen nicht, welche beſtimmte Schuld es iſt, die auf Shakeſpeare ſo laſtete und die er zu beweinen hat, doch wiſſen wir eben genug aus ſeinem Leben, um dieſen Ausdruck allenfalls beziehen zu können; und man thut zur Belebung des Bildes, das man ſich gern von dem Dichter machen möchte, immer gut, ſich an die gegebenen Handhaben zu halten, mit voller Bereitwilligkeit, ſie bei beſſerer Kunde wieder aufzugeben. Was den Dichter aber mehr drückt als ſeine Handlungen, das iſt ſein Stand. Und es iſt denkbar, daß die Fehler und Makel, die er ſich ankleben ſieht, vielfach nur dieſe unverſchuldeten ſind, die jene Zeit mit dem Schauſpielerſtande verbunden ſah; möglicherweiſe freilich auch die verſchuldeten, zu denen das Leben in dieſem Stande und der ſtete Reiz der Phantaſie nur allzuleicht verführt. Nichts iſt rührender, als einen ſo großen Geiſt, der wie über den Vorurtheilen aller Zeitalter erhaben daſteht, unter der Wucht dieſer drückenden Volksmeinung faſt erliegen zu ſehen. „Schelte nur, ſagt er im Sonn. 111 dem befreundeten Edlen, ſchelte nur meinethalb mit dem Glücke, der Göttin, die an meinen Uebelthaten ſchuldig iſt, die nicht beſſer für mein Leben vorſah, als mit öffentlichen Mitteln, die öffentliche Sitten erzeugen. Daher kommt es, daß mein Name gleichſam ein Brandmal trägt, und daher iſt meine Natur faſt wie beſchmutzt in ihrem Berufe, gleich des Färbers Hand. Bedaure mich denn und wünſche, ich würde neu geſchaffen; während ich wie ein williger Kranker Eſſigtränke gegen meine Seuche trinken will, und keine Bit-

terkeit für bitter halten und keine doppelte Buße, die ſelbſt ſcharfe Strafen ſchärft".

Die Metamorphoſe, nach der der Dichter hier ſeufzt, die Neuſchaffung ſeines Weſens, ſehen wir nach den wenigen Andeutungen namentlich der letzten Gruppe unſerer Sonnette vor unſeren Augen, ſcheint es, vor uns gehen. Die neue Schöpfung, die er anſtrebt, kann mehrfach verſtanden und gedeutet werden. Schon äußerlich iſt es ganz merkwürdig, daß in die Zeit der Entſtehung dieſer Sonnette die erſten Schritte Shakeſpeare's fallen, mit denen er ſich über ſeine Stellung emporzuheben, in den Stand der Gentry einzutreten, durch Erwerb und Beſitz in Anſehen und Achtung zu fördern ſuchte. Dieſer Schwäche iſt der große Mann offenbar nicht entgangen, ſo wenig wie ſein College Alleyn, der ſogar nach dem Ritterſtande hinaufſtrebte. Die Geſchichte der uns bekannten Schritte zu dieſen Zwecken iſt ſeltſam genug. Man hatte eine Zeit lang überliefert, John Shakeſpeare, William's Vater, habe die Erlaubniß erhalten, ein Wappen zu führen; ein ſolches Inſtrument exiſtirt aber nicht. Wohl aber findet ſich eine Beſtätigung dieſes Wappenrechtes von 1596, die aber ſehr wahrſcheinlich von unſerem Dichter ſelber nachgeſucht war und nicht von dem Vater. Dieß Inſtrument beſagt, die Wappenherolde ſeien glaubwürdig berichtet, daß die Eltern und Vorfahren John Shakeſpeare's von Heinrich VII. für ihre Verdienſte ſeien befördert worden, wovon ſich jedoch in den Archiven keine Spur findet. Es müßte ſich denn die Behauptung auf die Ardens beziehen, die wohl Vorfahren von William Shakeſpeare, aber nicht von John heißen konnten, und die allerdings von Heinrich VII. Gunſt und Beförderung erfuhren. 1599 ward eine Copie des Wappens beſchafft, darin heißt es: der Urgroßvater John Shakeſpeare's ſei von Heinrich VII. mit Land und Lehen begabt worden; dieß iſt der Fall mit William's mütterlichem Urgroßvater, aber nicht mit John's. Der Dichter-Schauſpieler der ſeinem Stande nach ein Wappen nicht in Anſpruch nehmen konnte, ſchob den Namen ſeines Vaters vor, welcher Amtmann und

Friedensrichter geweſen war, und brachte deſſen Anſpruch mit den Verdienſten ſeiner mütterlichen Vorfahren in Verbindung. Es iſt eine urkundliche Thatſache, daß der Mann (Sir William Dethick), der 1596 und 1599 Wappenkönig war, beſchuldigt wurde, daß er Stammbäume fälſchte und das Wappenrecht Perſonen geſtattet habe, deren Umſtände und Rang in der Geſellſchaft ihnen kein Recht zu dieſer Auszeichnung gäben; der Fall von John Shakeſpeare ward ihm ausdrücklich zur Laſt gelegt. Die Kunſtgriffe, die Shakeſpeare bei dieſen Schritten angewandt hat, beweiſen hinlänglich wie viel ihm an der Sache gelegen war. In ihr wahres Licht indeſſen treten alle dieſe Maaßnahmen zur Erhöhung ſeiner äußeren Lebensſtellung erſt durch die Entſchloſſenheit, mit der Shakeſpeare ſeinem Schauſpielerſtande ſo früh als möglich zu entrinnen ſtrebte. Es ſcheint zweifellos, daß er ſchon bald nach dem Jahre des Thronwechſels 1603, in dem er noch in Ben Jonſon's Sejanus ſpielte, von der Bühne ganz abtrat und ſeitdem erſt in London, ſpäter in Stratford nur als Schauſpieldichter fortlebte. Dieſen Schritt wird ihm Niemand verargen wollen. Denn man muß ſich wohl erinnern, wie weit die Verachtung dieſes Standes, wie weit die obrigkeitliche Willkür gegen ihn ging, um zu begreifen, daß eine freie Seele dieſen Druck um ſo weniger geduldig ertragen mochte, je größer der Enthuſiasmus für die Kunſt und die Freiheit der Bühne war. Hatte doch Eliſabeth noch 1581, trotz all ihrer königlichen Gunſt gegen die Bühne, ihrem Ceremonienmeiſter Tylney die Befugniß gegeben, Schauſpieler und Schauſpieldichter aus jeder Geſellſchaft nach Gutdünken in ihren Dienſt zu zwingen oder in's Gefängniß zu werfen! So die Kunſt „im Zungenzaume der Obrigkeit und den Geiſt mit alberner Cenſur behaftet" zu ſehen, entlockte dem Dichter in ſeinen Sonnetten in dieſer friſcheſten Blütezeit ſchon ſeine lebensmüden Seufzer. Wie wäre es ihm zu verdenken, daß er die Schmach einer ſolchen Exiſtenz vor Anderen ſchmerzlich empfand, nachdem er einmal durch die Gunſt ſeines Gönners mit der Ehre und dem Anſehen,

das den Augen der Welt fleckenlos ſchien, Hand in Hand gegangen war? Sind wir in dieſer Zeit der Ausgleichung aller Stände geneigt, die Sitten anderer Zeiten misachtend mit unbilligen Gedanken auf die Schritte hinzuſehen, die Shakeſpeare that ſich äußerlich über ſeinen Stand zu heben, ſo mögen wir mit deſto größerer Befriedigung auf der inneren Stärke weilen, mit der er ſich über das Vorurtheil hinauszuſchwingen ſtrebte. Daß ihn dieß wirklichen, großen, inneren Kampf gekoſtet hat, begreifen wir nach der Natur der Zeit, in der wir leben, nicht ſo leicht; gleichwohl iſt es nach der tief eindringlichen Behandlung der Fragen über die Vortheile des Standes und der Geburt, die wir in den Dramen dieſer Periode beobachtet haben, außer Zweifel, und was wir in den Sonnetten unmittelbarer laſen, beſtätigt uns ganz darin. Die vorherrſchende Stimmung in dieſen Gedichten, ſo oft der Dichter auf dem Standesunterſchiede des Freundepaares und im beſonderen auf ſeiner geſellſchaftlichen Stellung weilt, iſt die Reſignation, das demüthige Gefühl der Herabwürdigung, die Willfährigkeit zu entſagen, die Schmach ſeines Standes und die Flecken, die auf ihm haften, allein zu tragen, dem vornehmen Freunde das Recht einzuräumen, ihn nicht zu kennen, ihn zu verſtoßen. Nur einige Male hebt ſich der Dichter zu dem Selbſtgefühle, ſich über dieß Vorurtheil hinwegzuſetzen, an deſſen Druck ihn jede Stunde mahnte, das zu überwinden darum nicht geringe Kraft erheiſchte. Und wirklich liegt in jenen Stellen jedesmal in der gehobenen poetiſchen Sprache auch die gehobene Stärke der inneren Entſchlüſſe vortrefflich ausgedrückt. Wir haben oben die Stellen gehört, wo er, aus den Gedanken der Selbſtverachtung ſich aufraffend, in der Erinnerung an den Freund die Freudigkeit ſchöpft, ſeinen Stand nicht mit Königen tauſchen zu wollen! Und die andere, wo er, ſeine ganze Welt in ihm ſehend, ſich über den Leumund der Anderen hinwegſetzen und jede Bekümmerniß um Anderer Urtheil in den tiefſten Abgrund ſchleudern will. Mit dieſem Selbſtgefühle in Bezug auf ſeine geſellſchaftliche Stellung

ſcheint ſich aber eine noch gründlichere Neuſchaffung ſeines Weſens verknüpft zu haben. An den verſchiedenſten Stellen der ſpäteren Sonnette, wo ihn eine ernſtere Stimmung erfaßt hat, taucht er mit dem ſcharfen Blicke einer neuen Sittenſtrenge in ſeine Vergangenheit ein, hält ſich einen Spiegel vor, in dem er eine Unwürdigkeit lieſt, die auch nicht von ſeinem Stande abhängig iſt, und er entledigt ſich ihrer, wenn man doch den feierlichſten Worten eines ſo wahrhaften Mannes glauben ſoll, zugleich mit dem Vorurtheile, als ob an ſeinem Stande nothwendig ein ſittlicher Makel kleben müſſe. „Ach es iſt wahr, ſagt er in dem 110. Sonnette, ich ſchweifte rechts und links und machte mich zum buntſcheckigen Narren vor der Welt, beſudelte meine eigenen Gedanken, verkaufte wohlfeil was das werthvollſte iſt, und erneuerte ſtets die alten Fehler der Leidenſchaftlichkeit; ſehr wahr iſt es, ich habe auf die Wahrheit ſchief und ſeltſam geblickt, aber, bei Allem was oben iſt, dieſe Verirrungen gaben meinem Herzen eine zweite Jugend!" Iſt es nicht als ob Prinz Heinrich auf die Zeit ſeiner Wildheit zurückblickte, die für ihn eine Prüfungszeit war, welche die Auswüchſe ſtarker Leidenſchaft abſchliff? Wir Deutſche können in dem Leben unſerer Goethe und Schiller die fruchtbaren Perioden nachweiſen, wo dieſe vielbegabten, auch zum Böſen begabten, in jugendlichen Affecten und Ausſchweifungen umgetriebenen Männer den Kern des Guten in ſich wiederfanden und zum Ernſt des Lebens und zu der Würde der Sittlichkeit ſich zurückwandten: wir dürfen auch in Shakeſpeare an eine ſolche Metamorphoſe der ſittlichen Läuterung und Umſchaffung glauben, die in ſo reich ausgeſtatteten Menſchen, vielleicht mehr als man glauben mag, eine Nothwendigkeit, eine Entwickelungs- und Durchgangsſtufe iſt, die in einer Art Verbreitung und Regelmäßigkeit bei allen ſtrebenden und tiefbewegten Naturen zu beobachten iſt.

Nicht ſelten hat man die Vermuthung ausgeſprochen, daß Shakeſpeare in der That ſehr weſentliche Eigenheiten ſeiner Natur in ſeinen Prinz Heinrich übertragen habe. Wäre dieß ausgemacht, ſo hätte

man einen feſten und faßbaren Verknüpfungspunkt, der ſein Leben mit ſeiner Dichtung verbände und der zwiſchen Beiden das innerſte Verhältniß auswieſe, das uns eine beſtimmtere Anſchauung der Perſönlichkeit und der geiſtigen Geſtalt unſeres Freundes gewährte; und es wäre ein Anknüpfungspunkt von ſo bedeutſamer Art, daß er uns jedes weitere Suchen nach einzelnen zerſtreuten Beziehungen zwiſchen Shakeſpeare's Leben und Schriften mit einemmale erſparte. Sieht man nun, mit welcher Innigkeit, Liebe und Tiefe der Dichter den Charakter des Prinzen Heinrich angelegt und ausgeführt hat, ſo wird man ſchon aus dieſem Einen Grunde geneigt, auf jene Muthmaßung wenigſtens näher zu achten. Wir wiſſen eben genug aus Shakeſpeare's Leben, und haben in ſeinen Schriften die Vergleichungspunkte in Hülle und Fülle, um dieſe Annahme nicht wenig gerechtfertigt zu finden. Auch Er hatte ſich ja in einem Leben mit ausgelaſſenen Jugendgenoſſen umgetrieben; er fühlte ſich unter unglücklichen Familienverhältniſſen unheimlich im Hauſe; er ergriff einen herabgewürdigten, ja nach ſeiner eigenen Anſicht herabwürdigenden Stand und Beruf; er blickte, ſahen wir eben, reuig auf die Fehler einer leidenſchaftlichen Natur zurück und rang ſie abzuſchütteln. Von dem Dichter der Venus und jener letzten Reihe ſeiner Sonnette glaubt man gerne, auch ohne die kleinen Andeutungen der biographiſchen Documente, daß er eine gute Weile in dem Irrgarten der Liebe ſich umgetrieben habe. Hat man aber dann in den Sonnetten das liebevolle Gemüth beobachtet, das in dem Verhältniſſe zu dem jungen Freunde jenes kleine, aber reine innere Leben, von nicht großer Bedeutung an ſich, ſo tief und ſinnig durchlebte, ſo begreift man noch weiter, daß derſelbe Dichter zu der preiswürdigen Verklärung der Leidenſchaft der Liebe in Romeo und Julie ſich erhob, ja daß er in inneren Vorgängen die Quellen der Eiferſucht eines Zurückgeſetzten fand, die er ſpäter im Othello mit ſo furchtbarer Wahrheit ſchilderte; man ſieht aus dieſen Dichtungen wie aus den in den Sonnetten angedeuteten Lebensverhältniſſen auf eine Natur hindurch,

welche die Leidenſchaft in ſich ſo durchgährte, daß eine Läuterung unausbleiblich war. Sagt uns der Dichter in der angeführten Stelle die Wahrheit, daß er aus ſeinen Verirrungen ſich zu einer zweiten beſſeren Jugend erhoben, ſo gilt von ihm ſelbſt ſein Spruch, daß die beſten Menſchen aus Fehlern gebildet ſeien und meiſt beſſer würden, wenn ſie ein wenig ſchlecht waren; ſo hat er an ſich ſelbſt, wie ſein Prinz Heinrich, bewährt, daß das ein fruchtbarer Acker iſt, auf dem das üppigſte Unkraut wächst, ſo lange er nicht beſtellt iſt, und daß geſunde Beeren am beſten neben Früchten ſchlechterer Art gedeihen und reifen. Dieſe innere Reinigung hätte in ihm, ſeinen Sonnetten zufolge, den Anſtoß gefunden durch den Umgang mit ſeinem edlen Freunde. Wie ſein Heinrich aus einer höheren Lebensſphäre herabneigte zu Natur und ſchlichter Einfalt, ſo ſtrebte er aus ſeinem niederen verſtoßenen Daſein empor nach edler Sitte und einem ehrenhaften Stande; auf einem umgekehrten Wege kam er zu der Kenntniß der höheren und niederen Schichten der Geſellſchaft, wog ihren Werth und entſog ihnen ihre Würze, und gelangte zu der vollen, allſeitigen Anſchauung der Menſchheit, die wir an ihm, dem Dichter, bewundern und die er ſeinem Prinzen Heinrich geliehen hat. Hat die Freundſchaft mit jenem edlen Jüngling ſo genau und innig beſtanden, wie wir annehmen, und knüpfte ſie ſich in jener Zeit, wo Shakeſpeare dem Grafen Southampton ſeine Lucretia dedicirte (1594), ſo verſtehen wir um ſo beſſer, warum der Dichter gerade um dieſe Zeit jenes Gedicht von der Freundſchaft ſchrieb, den Kaufmann von Venedig, da ihm Southampton zu ſeiner Betheiligung bei dem Globe, zu ſeinem Zuge nach dem goldenen Vließe eine Summe von hohem Belange gegeben haben ſoll, wie Antonio ſeinem Freunde. Fühlte ſich der unebenbürtige Dichter in der That ſo beglückt, wie es die Sonnette ſagen, in jener Freundſchaft, in der ſein geiſtiger Werth die Ungleichheit des äußeren Standes ausgleichen mußte, ſo verſtehen wir um ſo beſſer, warum er, wieder gerade um dieſe Zeit, die Geſchichte jener armen Helena ſchrieb,

und warum er mit ſo großem Nachdruck dort den Hergang ſchildert, „wie die durch die Kluft des Glücks Getrennten durch die Natur dahin gebracht werden, ſich wie Ebenbürtige zu verbinden“. Wir verſtehen nun auch, warum der gemeinſame Kern ſo vieler Stücke dieſer Periode in jener ſtets wiederholten Lehre gelegen war von dem allein wahren Adel der Tugend und des Verdienſtes, warum der Sinn aller Shakeſpeare'ſchen Dichtung dieſer Zeit die Abneigung gegen allen Schein, gegen allen Flitter und falſche Zierde ſo eindringlich ausſprach. Alle die tauſendfachen Erwägungen über das Weſen und den Werth des Menſchen, über reales Verdienſt und eingebildeten Adel, laſſen ſich auf die Eine große Bewegung zurückbeziehen, die Shakeſpeare in dieſer Zeit ausfüllte, auf das Verhältniß zu ſeinem Freunde und auf ſeine Zerfallenheit mit ſeinem Stande, auf den merkwürdigen inneren Kampf, in dem er die Vorurtheile der Welt zu überwinden ſtrebte. Wir haben geſehen, daß es ein großer Kampf in ihm war, den er nicht in kaltem Heroismus mühelos überſtand, in dem er vielmehr in ſchwachen Stunden Niederlagen erlitt; wir begreifen daher, daß er Jahre lang ſeine Seele bewegte und in den Schriften dieſer Periode ſich ſo gründlich ausdrücken mußte. Indem wir umgekehrt wieder aus dieſer gründlichen Beſchäftigung ſeiner Dichtungen mit den Gegenſätzen des Scheins und Weſens auf die Züge aus ſeinem Leben zurückſchließen, verſtehen wir beſſer, warum der Dichter ſeinem Schauſpielerſtande ſo tief abhold war und zuletzt entſagte: denn dieſe Kunſt macht ganz eigentlich aus dem Scheine einen Beruf. Alles zuſammengefaßt aber glaubt man eine gewiſſe Nothwendigkeit zu erkennen, daß des Dichters größte Entwürfe in der Zeit eben dieſer inneren Bewegungen in ſolchen Schöpfungen wie der Kaufmann von Venedig und in ſolch einem Charakter wie Prinz Heinrich culminiren mußten. Denn wie gerne mußte er ſich in einem Weſen ſpiegeln, das er auf jenen höchſten Standpunkt rückte, auf dem es dem Menſchen möglich geworden iſt, ſelbſt das letzte Vorurtheil, auf Vorurtheile mehr als nöthig iſt

zu achten, von ſich abzuſtreifen; den üblen Schein nicht anzuſchlagen wo er ſich guter Zwecke bewußt iſt; den guten Schein nicht anzuſtreben wo die gute That vollbracht iſt und ſich an dem Selbſtbewußtſein genügen zu laſſen, das des äußeren Lobes und Lohnes nicht bedarf und des äußeren Tadels und Abbruchs nicht achtet.

Wohl mag man alſo glauben, daß gerade in den weſentlichſten Beziehungen in dem Prinzen Heinrich der Charakter unſeres Dichters objectiv geworden ſei, daß er in den dürftigen Umriſſen der Chronik einen Rahmen erkannt habe, in den er das Gemälde ſeiner eigenen Natur einziehen dürfe. Streng beweiſen kann man dieß allerdings nicht. Es gibt aber Eine Erwägung die in dieſer Beziehung mächtiger iſt, als alle ſchriftmäßigen Belege. Ein Charakter dieſer unſcheinbar-trefflichen Art und von ſo unmerkbar tiefgelegtem Adel kann nur aus den Erfahrungen des eigenen Seins und Lebens geſchildert werden. Die Züge der Heuchelei und des Leichtſinns, des kriegeriſchen Ehrgeizes und der Ruhmſucht, des Geizes und der Verſchwendung, die Furchen die der ſcharfe Pflug der Liebe oder Eiferſucht in die Gemüther zieht, kann ein geiſtreicher und lebenserfahrener Menſch dem Menſchen neben ihm abſehen, auch wenn er wenig von all dem ſelber in ſeiner Anlage trüge. Aber jene glanzloſe Tugend der äußerſten Selbſtbeſcheidung, die Reſignation des Selbſtbewußtſeins, die Verachtung des Scheins, dieß ſind Eigenſchaften, die in den Menſchen ſelten vermuthet und ſchwer in ihren Quellen, ſo wie es in Heinrich IV. geſchieht, durchſchaut werden, ohne daß der Beobachter ſelbſt in ſich ein Maaß der fremden Tugend hätte und ihre Züge aus ſeinem eigenen Inneren kennte. Man kann ohne Zwang aus Shakeſpeare's Leben und Schriften einzelne ſolcher Züge zuſammenſtellen, die ihn vielfach mit ſeinem Prinzen in Vergleichung bringen; allein weit bedeutſamer für dieſe Vergleichung iſt es, wenn man mit dem geſammten Weſen dieſes ſeines Lieblings den geſammten Eindruck ſeiner Werke zuſammenhält, in denen ſein Charakter in größeren Umriſſen geſchrieben ſteht. Alles was dieſe Werke und ihre Entſtehung

am ſchlagendſten charakteriſirt, läßt ſich auf dieſelben Grundbegriffe zurückbeziehen, auf die er die Natur ſeines Prinzen gebaut hat. Seine Kunſt wie ſeine ethiſche Weisheit athmet überall dieſelbe ungeſchminkte Wahrheit, die er dieſem geliehen hat; dieſelbe Verſchmähung aller überlieferten Regel, in dem Bewußtſein, auch ohne Regel das Maaß des Schönen und Guten zu treffen; denſelben Grundſatz, das Leben in ſeinem vollen Ganzen und nach allen Seiten zu faſſen. Ganz wie in Heinrich's Weſen iſt auch in Shakeſpeare Alles was Schein, Glanz und falſcher Prunk heißen kann, wie abſichtlich hinweggeworfen; und wie für das Auge des gewöhnlichen Leſers der königliche Heinrich unbeachteter und reizlos in die Zufluchtſtätte ſeiner beſcheidenen Eingezogenheit zurücktritt, ſo lag den Jahrhunderten nach Shakeſpeare der Edelſtein in ſeinen Werken verborgen. Von dem wüſten Scheine betrogen ſah man Barbarei, wo die höchſte Kunſt ordnend gewaltet hatte, und rohe Sitten, wo der reinſte Adel des Gemüths und eine geprüfte Weisheit die ſtrengſten Geſetze des ſittlichen Lebens lehrte. Glanzlos wie dieſer Ausgang der nächſten Wirkungen von Shakeſpeare's glänzenden Werken war, war auch ihr Eingang in die Welt. Als Shakeſpeare verſchmähte, ſich weiter zum „buntſcheckigen Narren vor der Welt“ zu machen, als er ſich von der Bühne auf ſeine Dichtung zurückzog, war auch dieß eine unwillkürliche Wendung, die dem ganzen tiefen Zuge ſeiner Natur von dem Scheine nach dem Weſen hin entſprach. Vor ihm, kann man ſagen, war der Dichter im Solde des Schauſpielers, der Kern der Kunſt ungelöst in der Schale; ſeitdem aber Shakeſpeare der dramatiſchen Dichtung ſelbſtändigen Werth verlieh, ward von ſelbſt die vergängliche Schauſpielkunſt der Dichtkunſt unterworfen und die Form in den Dienſt des Geiſtes gezwungen. Aber er legte darum auf ſeine Werke nicht mehr Werth, als der Geringſten Einer, die vor und neben ihm Schauſpiele dichteten; er ſorgte wenig um ihren Druck, gar nicht um ihre Sammlung und ihre reine und ächte Geſtalt. Beſcheiden und ſchweigend legte er dieß große

Vermächtniß in die vielbewegte und zerſtreute Zeit, und wie ſein Heinrich von ſeinen Thaten, ſo ging er ſorglos von ſeinem Ruhme hinweg. Noch in einem viel höheren Punkte drückt ſich jener innerſte Charakterzug des Dichters, nach dem er in den Kern aller Dinge, auf Wahrheit und reine Natur drang, in dem ganzen Verhältniſſe ab, in dem ſeine Dichtung, im Vergleiche zu der Dichtung anderer Zeiten und Völker, zu dem wirklichen Leben ſteht. Das Alterthum, in glücklicher Totalität des Lebens, kannte nicht den Gegenſatz von Natur und Convention; die mittleren Zeiten erſt brachten uns mit der Ausſchweifung des Geiſtes die Abirrung des Lebens von dem Quelle einfacher Natürlichkeit. Die ganze Dichtung der Ritterzeit war mit den conventionellen Geſtaltungen des Lebens dieſer Zeiten in ungeirrter Eintracht. Auch das Epos der Italiener, das Drama der Franzoſen und Spanier ging damit Hand in Hand. Aber die germaniſche Kunſt hat ſich ihre Aufgabe nicht ſo einfach geſtellt. Sie nahm nicht ſo orthodox das Leben hin wie ſie es fand, ſie ſetzte ſich von dem proteſtantiſchen Geiſte bewegt, in Oppoſition mit dem Brauche, wo er ein Misbrauch der Gewohnheit geworden war; das Ideelle liegt in ihr nicht wie in der ſüdlichen Kunſt in verfeinerten Formen, ſondern in dem Rückblick auf eine urſprüngliche Reinheit des Lebens, in dem Beſtreben den menſchlichen Verhältniſſen und Zuſtänden die Natur und Wahrheit wiederzugeben, die unter den willkürlichen Satzungen der Convention verloren gegangen ſind. Dieſen oppoſitionellen Stand der idealen Kunſt gegen das reale Leben hat in den germaniſchen Nationen kein anderer als Shakeſpeare angegeben. Seine Vorgänger ſchon haben ihn begonnen, ſie ſind aber dabei in den Gegenſatz der roheſten Natur verfallen; aber Er ermäßigte dieſen Widerſtand in weiſer Beſchränkung; und ſo vermittelt überkam dann die deutſche Dichtung im vorigen Jahrhundert von Shakeſpeare denſelben Standpunkt, auf dem ſie ſich ſchnell ſo geſchäftig erwies.

Anmerkungen.

Unter Gervinus' schriftlichem Nachlaß befanden sich zwar zahlreiche kleine Zettel mit Notizen, die sich auf die fortlaufenden Erscheinungen auf dem Gebiete der Shakespeare-Literatur bezogen. Aus der Summe dieser Notizen, während der Lectüre der bezüglichen Werke niedergeschrieben, war jedoch klar zu ersehen, daß sie keineswegs alle zur Bereicherung einer neuen Auflage bestimmt waren, sondern daß sie — als Collectaneen — noch einer Prüfung und Auswahl des verewigten Verfassers unterliegen sollten. Die meisten dieser Notizen bezogen sich auf bestimmte Werke und bestanden theils in kurzen Citaten, theils in Gegenbemerkungen mit Bezug auf die Anschauungen Anderer. Das Meiste war so knapp und oft nur in Andeutungen gegeben, daß dafür — auch wenn die Absicht des Verfassers für eine spätere Verwerthung zu erkennen gewesen wäre — eine geeignete Form oder Placirung in vielen Fällen fast unmöglich war.

Aus diesen Ursachen bin ich sehr zurückhaltend in der Benutzung jener Collectaneen gewesen. Auch von ein paar größern Blättern, die rein polemischer Natur sind, habe ich nichts mitgetheilt, da es mir sehr fraglich erschien, ob Gervinus selbst diese Polemik einer neuen Auflage seines Werkes würde beigefügt haben.

In meinen eigenen, von den Gervinus'schen Notizen unabhängigen Ergänzungen war ich noch mehr verpflichtet, mich nach ganz bestimmten Grundsätzen auf gewisse Grenzen zu beschränken. Daß ich dem ästhetischen Urtheil des Verfassers nirgends meine eigenen Anschauungen entgegensetzte, war selbstverständlich. Aber auch bei denjenigen Anmerkungen, die aus neueren Forschungen hervorgegangen sind, oder bei Zusätzen solcher Textstellen, deren Ver-

vollständigung mir aus bestimmten Gründen von Wichtigkeit erschien, hatte ich mit großer Strenge über die Ausdehnung meiner eigenen Thätigkeit zu wachen. Ich mußte es z. B. vermeiden, dort Zusätze, Ergänzungen zu machen, wo es aus der ganzen Tendenz des Gervinus'schen Werkes hervorging, daß er auf die eine oder andere Seite der Darstellung überhaupt kein Gewicht legte. Dieß ist z. B. in den Angaben der Fall, die sich auf die Quellen zu den Shakespeare'schen Stücken beziehn. Da das Verhältniß des Dramatikers zu den Quellen, auf welches ich in meinem jüngst erschienenen Buche („Shakespeare; sein Leben und seine Werke") besonderes Gewicht gelegt habe, von Gervinus der ganzen Tendenz seines Werkes entsprechend nur in ganz kurzen Angaben berührt worden ist, so war es nicht meine Aufgabe, ihn nach dieser Seite hin zu ergänzen. Nur in solchen einzelnen Fällen ist dies geschehen, wo es galt, eine von ihm selbst berührte Frage zu einem bestimmteren Resultat zu führen.

Aehnliches gilt von demjenigen Theile des Buches, in welchem die Persönlichkeit des Dichters und seine Lebensverhältnisse besprochen werden. Auch hier lag eine ganz knappe und allgemeine Behandlung des Stoffes in Gervinus' bestimmter Absicht. Und die wenigen Notizen in meinen Anmerkungen, die dies Gebiet berühren, haben ebenfalls nur den Zweck, einige von Gervinus selbst angedeutete Momente zu erläutern.

So glaube ich in allen Punkten mit derjenigen Zurückhaltung verfahren zu sein, welche meine Aufgabe einer bloßen Redaction bedingte, und welche von der Pietät unzertrennlich war, die einem solchen Werke und dem Gedächtnisse seines Schöpfers gebührte.

Rudolph Genée.

S. 32. Ueber Shakespeare's Geburtstag. Nach dem von Halliwell (in dessen kostbarer Prachtausgabe) mitgetheilten Facsimile aus dem Taufregister lautet die den Dichter betreffende Eintragung:

1564	
April 26	Gulielmus Filius Johannes Shakspere.

Auf dem Grabmonumente des Dichters heißt es, er sei am 23. April 1616

„im dreiundfünfzigsten Lebensjahre" gestorben. Es bleibt fraglich, ob dazu der 23. April als Geburtstag paßt.

S. 32. „Daß Wilhelm das Fleischerhandwerk seines Vaters erlernt habe." Diese Nachricht befindet sich in handschriftlichen Mittheilungen eines gewissen Aubrey, etwa aus dem Jahre 1680. Derselbe fügt in alberner und für seine Glaubwürdigkeit charakteristischer Weise hinzu: Wenn der junge Shakespeare ein Kalb geschlachtet, so habe er es in hohem Stil gethan und eine Rede dabei gehalten. Die Lebensgeschichte des Dichters von G. Rowe (1709), der sich zum Theil auf Mittheilungen des Schauspielers Betterton stützt, enthält, wie es scheint, noch die zuverlässigsten Angaben.

Zu den verschiedenen Behauptungen, was Alles Shakespeare gewesen sein soll (so auch Advokatenschreiber), bemerkt Gervinus einmal auf einem vorliegenden Zettel: „Alles was man für diese Dinge anführt, beweist nur, daß er ein Beobachter war, nicht ein Eingeweihter aller Dinge."

S. 33. „Ben Jonson durfte sich neben ihm fühlen und von ihm sagen, daß er wenig Latein und weniger Griechisch besessen habe." Ben Jonson thut diese Aeußerung allerdings in seinem prächtigen Gedichte, das er der ersten Folio-Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen (1623) beigegeben hatte, unter der Ueberschrift: »To the Memory of my beloved the Author Mr. William Shakespeare.« Dies Gedicht ist aber von der ersten bis zur letzten Zeile eine so außerordentliche, kaum zu überbietende Verherrlichung Shakespeare's, daß ich den Vers

And though thou hadst small Latine, and lesse Greeke, etc.

nicht in dem Sinne nehmen möchte, als sollten Shakespeare's Verdienste damit geschmälert werden. Der Sinn der ganzen Stelle in dem Gedichte ist: „Und wußtest Du selbst auch wenig Latein und weniger Griechisch, so fehlt es nicht an Namen auch aus jener Zeit, um Dein Lob zu verkünden; denn selbst Aeschylus, Sophocles u. s. w. müßten der Gewalt Deiner Sprache Bewunderung zollen."

S. 41. „In seinem Testament bedachte er sie nur kahl und karg mit seinem zweitbesten Bett." So heißt es in dem sehr genau ausgeführten Testamente, das des Dichters Unterschrift trägt, wörtlich: Item, gebe ich meinem Weibe mein zweitbestes

Bett nebſt Zubehör. (My second best bed, with the furniture.) Es ſind ſeither wiederholte Verſuche gemacht worden, ſolche Umſtände, die das eheliche Verhältniß des Dichters als ein ungünſtiges erſcheinen laſſen, in anderm Sinne zu erklären, aber ohne eigentlichen Erfolg.

S. 78. „Die Tragödie Gorboduc oder Ferrex und Porrex" wurde erſt 1565 gedruckt, war aber ſchon früher aufgeführt worden. In dieſer erſten eigentlichen Tragödie, die wir von den Engländern kennen, wurde auch zuerſt der Blancvers (unſere ungereimten fünffüßigen Jamben) eingeführt. Das intereſſante Stück iſt in Dodsley's Collection of old plays und in den Heften der Londoner Shakeſpeare-Geſellſchaft (1847) wieder abgedruckt worden. Auf dem Titel des alten Buches wird als Verfaſſer für die erſten drei Akte Thomas Norton, für die andern beiden Acte Th. Sackville (Lord Buckhorſt) genannt.

S. 114. „... wo wir in deutſcher Ueberſetzung Stücke der engliſchen Bühne beſitzen." — So iſt des Nürnberger Dramatikers Jakob Ayrer († 1605) „Tragedia von dem Griechiſchen Keyſer zu Conſtantinopel, und ſeiner Tochter Pelimperia" eine Nachbildung von Kyd's »Spanish tragedy«, und auch bei andern Ayrer'ſchen Stücken (deren erſte Ausgabe 1618 erſchien) ſind engliſche Vorbilder unverkennbar, worauf ſchon L. Tieck in ſeinem „Deutſchen Theater" (1817) aufmerkſam machte. — Viel wüſter ſind die Nachbildungen engliſcher Stücke, welche der i. J. 1620 erſchienene Band „Engliſche Comedien und Tragedien" enthält.

S. 131. **Titus Andronicus.** Die Stelle in Ben Jonſon's »Bartholomew Fair« lautet wörtlich: „Diejenigen, welche noch immer den Jeromino und Andronicus als die beſten Stücke bezeichnen, würden damit nur beweiſen, daß ihr Urtheil in den letzten 25 oder 30 Jahren nicht fortgeſchritten ſei."

S. 143. **Perikles.** „... daß George Wilkins 1608 eine Novelle zuſammenſetzte" ꝛc. Neuerdings (im Jahrbuch III.) hat N. Delius die Hypotheſe aufgeſtellt, daß dieſer George Wilkens auch der urſprüngliche Verfaſſer des Drama's Perikles ſei.

S. 144. **Heinrich VI.** „Die beiden letzten Theile von Heinrich VI. ſind von Shakeſpeare nach einem vorhandenen Original gearbeitet." (Und weiter S. 150—160.)

Gervinus theilt hier noch Malone's Anſicht, die derſelbe in einer ſehr ausführlichen Abhandlung zu begründen ſuchte. Malone hielt R. Green für den urſprünglichen Verfaſſer. Neuerdings iſt man mehr und mehr von dieſer Anſicht zurückgekommen, und auch die Annahme von A. Dyce, daß der Verfaſſer der in den Jahren 1594 und 1595 erſchienenen Stücke »The first Contention« etc. und »The true tragedy« etc. Marlowe geweſen ſei, iſt keineswegs ſtichhaltig. Ich ſtehe in dieſem Falle der Anſicht von Gervinus durchaus entgegen, und hege die feſte Ueberzeugung, daß beide hier angeführten Drucke nur Verſtümmelungen der eigentlichen Shakeſpeare'ſchen Stücke ſind, nicht aber deren Vorbilder. Ob nun jene Stücke ſelbſt nach ältern und uns unbekannt gebliebenen Dramen gearbeitet ſind, bleibt eine offene Frage.

Ulrici (in der 3. Aufl. ſeines Werkes), Alex. Schmidt (Neu revidirte Schlegel-Tieck'ſche Shakeſpeare-Ausgabe) haben die Frage, ob die in den alten Drucken von 1594 und 1595 uns vorliegenden Stücke einen Andern als Shakeſpeare zum Verfaſſer haben, gründlich erörtert und entſchieden verneinen müſſen. Die Malone-Dyce'ſche Anſicht ſcheint nach allen Erwägungungen nicht mehr haltbar. (Vergl. auch mein Buch: „Shakeſpeare; ſein Leben u. ſ. Werke", S. 157—166.)

Unter den hinterlaſſenen handſchriftlichen Notizen von Gervinus befindet ſich auch ein Zettel, welcher Einiges über dieſe Streitfrage enthält. Die Bemerkungen knüpfen an Ulrici's Abhandlung über dieſen Gegenſtand und obwohl Gervinus gegen einige Bemerkungen replicirt, ſo hält er doch an ſeiner Meinung über Greene's Autorſchaft keineswegs mehr feſt. Er ſagt u. A.: „Daß die Stücke weder Greene gehören (wie Collier wollte), noch Marlowe (wie A. Dyce vermuthete), hat Ulrici gelungen gezeigt." Er (Gervinus) wolle ſich auch nicht darauf erpichen, daß die Stücke von Greene ſein ſollen; daß ſie aber Shakeſpeare's eigene Arbeit ſeien, möchte er dennoch nicht zugeben.

S. 176. **„The Taming of a Shrew"**, jenes Stück (gedruckt 1594), das Shakeſpeare's Taming of the Shrew vorausging, und welches Gervinus hier kurz erwähnt, zeigt auch in dem äußerlichen Gewande eine Uebereinſtimmung, welche eine Vergleichung beider Stücke beſonders intereſſant macht. Das ältere Stück iſt bereits in den »Six old plays«, neuerdings in den Publicationen der engliſchen Shake-

ſpeare-Geſellſchaft (1844) abgedruckt. Die Einleitung mit dem betrunkenen Keſſelflicker iſt auch in jener alten Widerſpenſtigen enthalten, dort aber iſt dieſe Geſchichte bis zum Ende des Stückes durchgeführt, während ſie in der Shakeſpeare'ſchen Poſſe ohne Fortgang und ohne Ende bleibt. Es mag dies wohl darin ſeinen Grund haben, daß in dem Manuſcript, deſſen die Herausgeber der Folio-Ausgabe ſich bedienten, jener Schluß ſchon fehlte, vielleicht weil er — um nicht die Schlußwirkung der Hauptkomödie zu ſchwächen — nicht mehr aufgeführt wurde.

S. 208. **Verlorne Liebesmüh.** „— in Holofernes den italieniſchen Sprachmeiſter Florio nachgebildet." Dieſe Deutung älterer engliſcher Kritiker iſt ſpäter entſchieden beſtritten und daneben hervorgehoben worden, daß Name und Charakter des Holofernes Rabelais' „Gargantua" entnommen iſt. In den Hauptzügen finden wir den Pedanten auch in unſers Gryphius „Horribilicribrifax", und zwar in dem Schulmeiſter Sempronius wieder.

S. 236. **Sommernachtstraum.** „Die Zeit der Entſtehung des Stückes, das zu Ehren der Vermählung irgend eines hohen Paares geſchrieben ſein mag, ſetzt man um 1594—96."

Erwieſen iſt nur, daß der Sommernachtstraum ſchon vor 1598 exiſtirt hat, da das Stück in Meres' »Palladis Tamia« 1598 mit erwähnt iſt. Die Hypotheſe, daß es urſprünglich ein Gelegenheitsſtück geweſen, führte zu zwei verſchiedenen Annahmen. Einige wollten es auf die Hochzeit des Lord Southamton beziehn, welche aber erſt im Jahre 1598 ſtattfand; Andere haben in neuerer Zeit auf die Vermählung des Grafen Eſſex hingewieſen, wonach es ſchon 1590 hätte entſtanden ſein müſſen. Beiden Annahmen ſtehn viele und ziemlich entſcheidende Gründe entgegegen. (Ich verweiſe hier auf A. Schmidt's Einleitung in der neuen Schlegel-Tieck'ſchen Ausgabe.) Die Annahme des Jahres 1594 oder 95 für die Zeit der Entſtehung wird beſonders dadurch unterſtützt, daß in dieſem Jahre nach vorhandenen Berichten ein entſetzlich kalter Sommer in England geherrſcht, und daß Titania's Schilderung (im 2. Akte) von der völlig verkehrten Jahreszeit auf jene Berichte über den mißlichen Sommer von 1594 genau paßt.

S. 245. »Robin Goodfellow, his mad prankes and merry jest's.« — Erwähnt wird der Kobold Robin Goodfellow ſchon in den 1584 erſchienenen »Discoveries of Witchcraft«. Auch Tarlton in »Newes out of Purgatory« und Naſh in den »Terrors of the Night«

(1594) ſprechen von den luſtigen Streichen der Robin Goodfellow's, Elfen u. ſ. w. Ob nun die »mad prankes and merry jest's« erſt aus jenen früheren Erwähnungen entſtanden ſind, oder die urſprüngliche Quelle waren, muß — da von dem Volksbuche nur der Druck von 1628 vorliegt — dahingeſtellt bleiben.

S. 257. **Romeo und Julie.** „... die neueſten Editoren aber für ... des noch jüngern Dichters halten." Hierbei muß jedoch bemerkt werden, daß auch unter den neueren Editoren noch manche, und zwar hervorragende, jenen ältern Druck von 1597 nur für eine verſtümmelte Ausgabe des echten Textes halten, wie er in den ſpäteren Ausgaben uns vorliegt. Dieſe Anſicht iſt neuerdings beſonders von den Herausgebern der Cambridge-Edition (Cambridge u. London, 1863—66) Clark und Wright, ſehr beſtimmt vertreten.

S. 263. Luigi da Porto, der die Geſchichte von Maſſuccio aufnahm und weſentlich bereicherte, war auch der Erſte, der das Ereigniß nach Verona verlegte. — Daß ſchon vor Shakeſpeare der Stoff als Drama behandelt und in England aufgeführt worden, erfahren wir ſchon aus dem Vorwort von A. Brooke, der leider das Stück, das er aufführen ſah, nicht näher bezeichnet. Dunlop (Geſch. der Proſa-Dichtungen, deutſch von Liebrecht) und neuerdings Klein (Geſchichte des ital. Drama's) haben auf das italieniſche Stück »La Hadriana« von Luigi da Groto hingewieſen. Es bleibt fraglich, ob dieſes und das von Brooke erwähnte Stück identiſch ſind, noch fraglicher, ob Shakeſpeare das italieniſche Stück gekannt hat.

S. 290. „**Der Kaufmann von Venedig** fällt der Zeit ſeiner Entſtehung nach vor Romeo und Julie und den Sommernachtstraum."

Gervinus ſteht mit dieſer Annahme der bisherigen Meinung der meiſten Kritiker entgegen, die das Stück in die mittlere Periode ſetzen. Doch haben neuerdings ſich wieder Stimmen dafür erhoben, daß der Kaufmann von Venedig, wie auch Gervinus annimmt, in eine frühere Zeit zu ſetzen ſei. Es können jedoch dafür nur innere Gründe geltend gemacht werden. Die erſten Quartausgaben des „Sommernachtstraum" und des „Kaufmann von Venedig" erſchienen in einem und demſelben Jahr (1600), während die erſte Ausgabe von Romeo und Julie ſchon 1597 erſchienen war. Die Jahreszahlen der alten Drucke geben uns jedoch wenig Anhalt für die Zeitbeſtimmung der Stücke. So iſt z. B.

auch ſchon der Kaufmann von Venedig nebſt dem Sommernachtstraum 1598 von Meres erwähnt, und liegt uns doch erſt in einer Ausgabe von 1600 vor. Von Titus Andronikus und Perikles, entſchieden zu den frühſten Arbeiten des Dichters gehörend, haben wir nur Ausgaben aus den Jahren 1600 und 1609.

S. 343. **Richard der Dritte.** „So iſt, ſagt der Dichter des Geiſtes Richard's" ꝛc. The Ghost of Richard the Third war der Titel eines im Jahre 1614 gedruckten Gedichtes. Daſſelbe zerfällt in drei Theile: Sein Charakter, ſeine Legende und ſeine Tragödie. Die Dichtung wurde 1844 von der Shakespeare-Society neu herausgegeben.

S. 353. **Richard der Zweite.** „In den Ausgaben vor 1601" ꝛc. Dieſe Jahreszahl will Gervinus wohl nur auf jenes Complott des Grafen Eſſex beziehn. Denn gedruckt wurde jene „Parlamentsſcene" erſt in der dritten Ausgabe von 1608. In demſelben Jahre erſchien eine nochmalige Ausgabe deſſelben Druckes mit der Einſchaltung auf dem Titel: „Mit neuen Zuſätzen der Parlamentsſcene, und der Abſetzung König Richard's."

Gervinus hält es für zweifellos, daß das im Tagebuche des Dr. Forman erwähnte Stück daſſelbe geweſen ſei, welches die Freunde des Grafen Eſſex i. J. 1601 im Intereſſe des Aufſtandes wollten zur Aufführung bringen laſſen. Alex. Schmidt (in der neu revidirten Shakeſpeare-Ausgabe von Schlegel und Tieck) macht gegen dieſe Annahme die Einwendung: Ob es wohl denkbar ſei, daß neben dem ſo bekannten und anerkannten Werke Shakeſpeare's ein anderes i. J. 1601 ſchlechtweg „das Stück von Richard II." heißen konnte. Andererſeits aber würde der Inhalt des von Forman erwähnten „Richard" viel mehr zu dem beſondern Zwecke jener von den Freunden des Eſſex gewünſchten Aufführung ſtimmen. Die Widerſprüche, welche zwiſchen den verſchiedenen Anſichten über jenes in den Proceß-Acten erwähnte und über das von Formann angeführte Stück beſtehn, ſind ſchwer zu löſen.

S. 381. „Man bezog ihn auf John Faſtolf" ꝛc. Da Gervinus hier des Faſtolf erwähnt, möchte ich darauf aufmerkſam machen, daß im I. Theil Heinrich's des Sechsten ſchon in der erſten Folio-Ausgabe von 1623 (einen frühern Druck dieſes Stückes kennt man nicht) dieſer Faſtolf Sir John Falſtaffe genannt iſt, was jeden-

falls die große Unachtsamkeit der Herausgeber kennzeichnet. Auch in den spätern Folio's ist hier nichts geändert, und erst Theobald hatte in seiner Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen den Namen Falstaffe in Fastolf umgewandelt.

S. 447. **König Johann.** Von dem ältern Stücke »The troublesome Reign of King John« erschien 1611 erst die zweite, nicht (wie Gerv. meint) die dritte Ausgabe. Bei diesem zweiten Druck standen aber auf dem Titel nur die Buchstaben W. S.; und in der dritten Ausgabe erst, die jedoch nicht früher als 1622, also ein Jahr vor dem Erscheinen der Folio, gedruckt wurde, war unrechtmäßiger Weise der ganze Name William Shakespeare dazu gesetzt worden.

S. 471. **„Maaß für Maaß,** etwas später um 1603 entstanden." Es läßt sich diese Zeit der Entstehung, seit die Echtheit der Nachrichten in den von Cunningham veröffentlichten »Accounts on the Revels of the Court« bestritten worden ist, nicht mehr mit Bestimmtheit sagen, da bei diesem Stücke auch alle andern Anhaltpunkte für eine Zeitbestimmung fehlen.

S. 488. **Die lustigen Weiber von Windsor.** Anmerkung: „Die Quelle der Schnurre zwischen Falstaff und Bach" ꝛc. Für dies Verhältniß finden wir die Quelle eigentlich nur in der Fiorentini'schen Erzählung, welche im Englischen, in der Sammlung »The fortunate, the deceived and unfortunate Lovers« ziemlich treu wiedergegeben ist. In der zweiten von Sh. benutzten Geschichte, aus Straparola's »Tredeci piacevoli notti«, ist die Rache der schlauen und boshaften Weiber an dem eiteln Liebhaber enthalten. Wie kunstvoll der Dichter die Hauptzüge aus diesen verschiedenen Geschichten zusammengelegt und aus Einer Grundidee entwickelt hat, habe ich in meinem „Shakespeare" eingehend nachgewiesen. Die ganzen Quellen findet man bei Simrock.

S. 560—576. **Die Sonnette.** Ueber die Sonnetten-Frage finden sich Aeußerungen von Gervinus in verschiedenen handschriftlichen Notizen. In einer Notiz bekämpft er die von Delius vertretene Ansicht, daß die Sonnette nicht aus persönlichen Beziehungen hervorgegangen, sondern freie Erzeugnisse einer dichterischen Phantasie wären. Gervinus sagt mit Bezug hierauf: „Damit sänke Shakespeare tief unter die phantastischen Romantiker, die durch dergleichen Treibhausphantasieen sich auszeichnen, herab." Und in einem andern Satze: „Er gibt von einem

Sonnett 26 zu, daß es wohl an den Grafen gerichtet sein könnte, was von den vorhergehenden einen hohen Grad von Frechheit voraussetzen würde! (Der Heirathsantrag!) — Aber wer kann denn wissen, wie viel Berechtigung nicht nur, sondern direkter Anlaß gerade zu diesem Thema dieser Gedichte in der geselligen Unterhaltung gegeben sein mochte, wie viel Berechtigung zu dieser Cordialität von dem jungen Menschen ausging?" —

In neuerer Zeit hat in England G. Massey ein umfangreiches Werk über die Sonetten-Frage (1866) veröffentlicht, worin er diese Gedichte in persönliche und nichtpersönliche, oder wie er es nennt „dramatische", theilt. Shakespeare hätte nach Massey diesen letztern Theil der Sonnette nur im Sinne Anderer gedichtet; und Massey hat ungemein viel Studium und Mühe darauf verwandt, sie in solcher Weise unterzubringen und zu klassificiren. Aber weder durch Massey's unhaltbare Erklärungen, noch durch eine andere Schrift von H. Brown (1870), noch durch Delius Anschauungsweise, welcher im Wesentlichen ganz neuerdings auch Gildemeister in seiner Uebersetzung der Sonnette beigetreten ist, kann die von Gervinus vertretene und hinlänglich begründete Ansicht über die Sonnette, soweit er sich über die allgemeine Bedeutung derselben ausspricht, im mindesten erschüttert werden.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.